

UNIVERSIDAD DE ALICANTE
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y EMPRESARIALES



MÁSTER EN COMUNICACIÓN E INDUSTRIAS CREATIVAS
CURSO ACADÉMICO 2020-2021

**LAS *TEEN SERIES* ESPAÑOLAS: REPRESENTACIÓN DE LOS JÓVENES
EN EL DISCURSO TELEVISIVO AUDIOVISUAL**

PATRICIA PALOMARES-SÁNCHEZ

TUTORES: TATIANA HIDALGO-MARÍ Y JESÚS SEGARRA-SAAVEDRA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN Y PSICOLOGÍA SOCIAL

Alicante, mayo de 2021

Resumen

El presente trabajo analiza la representación de los adolescentes en las *teen series* españolas recientes (2015-2021) creadas para la televisión convencional y las plataformas de *video on demand* (VOD), desde un enfoque socio-semiótico que pretende establecer las características básicas del subgénero y conocer el tratamiento narrativo que se lleva a cabo en sendos medios. Para ello, se ha trabajado sobre una metodología mixta, que conjuga datos cuantitativos con cualitativos, que analiza un total de seis ficciones, tres creadas para la televisión generalista y tres para las plataformas de VOD. Los resultados apuntan que, a pesar de que se incorporan discursos y relatos que proporcionan nuevos modelos identitarios adolescentes, la ficción televisiva juvenil sigue requiriendo narrativas más innovadoras y diversas.

Palabras clave: series juveniles, adolescencia, ficción, televisión, construcción social, identidad

*A Sugar,
mi fiel y peluda compañera
durante todas las noches de trabajo.*

Índice

1. Introducción	5
2. Antecedentes	6
2.1. Adolescentes y ficción televisiva	6
2.2. Antecedentes en la investigación de las <i>teen series</i>	9
2.3. Las <i>teen series</i> como producto de consumo juvenil	11
2.3.1. Las personas jóvenes ante el nuevo escenario de consumo	12
2.3.2. Los adolescentes en las <i>teen series</i> : temáticas y tratamiento narrativo..	15
2.4. Una evolución histórica de la <i>teen serie</i>	18
3. Objetivos y metodología	24
4. Resultados	29
4.1. Características básicas de la <i>teen serie</i> como subgénero	29
4.2. La representación social de los personajes y sus roles en la ficción	32
4.3. La representación psicológica de los personajes	38
4.4. La representación de la mujer adolescente	46
4.5. Diferencias entre la representación en la televisión convencional y las plataformas de <i>VOD</i>	49
5. Discusión y conclusiones	55
6. Bibliografía.....	59

1. Introducción

La adolescencia es un período vital complejo y determinante, caracterizado por la autoconsciencia y la búsqueda de la identidad, en el que se produce un progresivo cambio físico, psicológico y social que contribuye a la maduración personal. En un intento de adaptación a lo que la sociedad espera del individuo, las personas jóvenes suelen recurrir a modelos y representaciones sociales provenientes de la esfera mediática como fuente de información y comparación en los que reconocerse (Pindado, 2006).

La ficción televisiva incorpora discursos de la realidad y reproduce estilos de vida, valores y patrones de comportamiento que plasman un retrato de la sociedad y presentan recursos simbólicos con los que identificarse y valorar las experiencias individuales y colectivas. En este sentido, las *teen series* adquieren una relevancia significativa al estar protagonizadas por personajes adolescentes y dirigirse específicamente a un *target* juvenil, dado que se trata de un público influenciable y susceptible ante los relatos y modelos inadecuados, que puedan presentarse sobre su propio grupo social (Medrano y Martínez de Morentin, 2012).

Las series de televisión juveniles se han constituido como uno de los productos audiovisuales con mayor preeminencia entre los adolescentes, debido a la complicidad cultural con una audiencia que se identifica y conecta con sus narrativas (Moseley, 2001; Davis & Dickinson, 2004; Ross & Stein, 2008). En un contexto en el que plataformas de vídeo bajo demanda como Netflix, HBO, Amazon Prime Video o Movistar+ han revolucionado las formas de producción y consumo audiovisual, los jóvenes son el colectivo que evidencia la ruptura de la linealidad de la televisión convencional a merced de las plataformas *in streaming*, cuyo consumo en diferido y a la carta permite el visionado dónde, cómo y cuándo el espectador quiere. Ante el inminente auge de la ficción televisiva juvenil española en el último lustro, resulta fundamental analizar la representación de las personas jóvenes en el discurso televisivo audiovisual e interpretar el contenido que las *teen series* ofrecen a su audiencia potencial, desde una perspectiva que permita conocer el tratamiento narrativo de las prácticas sociales y culturales que se presentan.

2. Antecedentes

2.1. Adolescentes y ficción televisiva

La ficción televisiva debe ser entendida como un retrato de la sociedad que adquiere un valor significativo en la construcción del conocimiento y la comprensión de la realidad debido al gran impacto de su discurso. Su capacidad como agente socializador ejerce un rol determinante en la configuración de la identidad colectiva, puesto que constituye un dispositivo cultural que presenta modelos de identificación que reproducen valores, creencias, comportamientos y actitudes que son adoptados por una audiencia amplia y heterogénea (Tous-Rovirosa, 2015; Galán, 2007).

En este sentido, la ficción incorpora un conjunto de símbolos y valores con los que las personas receptoras se vinculan en la configuración de su propia identidad, llegando a contemplarlos como espacios simbólicos de gran riqueza a través de los que poder construir numerosos significados que emplear en sus experiencias personales (Pindado, 2006, p. 19). No obstante, la identidad no es algo único e inmutable, sino que se mantiene en continua evolución y hace uso del potencial de los discursos televisivos como recurso idóneo para construirse, deconstruirse y modificarse (Barker, 2003, p. 20).

En los casos en los que la identidad se encuentra en un periodo de formación, como es la adolescencia, el efecto socializador de la ficción incide en mayor medida. Es durante esta etapa de transición entre la niñez y la edad adulta cuando, como individuos, vivimos una transformación física, psicológica y social que constituye un proceso de maduración y construcción de la personalidad (Luzón, Figueras y Jiménez, 2009, p. 5). Tal y como afirma Gabelas:

La adolescencia es el período narcisista por excelencia, el niño deja de serlo y en la entrada al adulto precisa una buena imagen que le proporcione seguridad, confianza. (...) La televisión agiganta y multiplica las dimensiones de este espejo, poblando de reflejos y espejismos el universo icónico juvenil en sus modelos y paraísos publicitarios (2005, p. 143).

Los adolescentes son espectadores muy susceptibles de ser influenciados por los contenidos vehiculados por los medios, tanto por su necesidad de exploración y aprendizaje de la realidad como por su capacidad para comprender e interpretar aquello

que consumen (Fedele y García-Muñoz, 2010). Mediante las series televisivas, los jóvenes pueden identificarse con los personajes (Montero, 2006; Igartua, 2010), adquirir una percepción de similitud con estos (Hoffner & Buchanan, 2005), comparar y reflexionar acerca de las situaciones representadas y los comportamientos de los personajes con los propios (Von Feilitzen, 2014), e identificar modelos sobre cómo debería ser la adolescencia y los adolescentes (Masanet y Fedele, 2019).

Por tanto, analizar el discurso que la ficción televisiva ofrece sobre la adolescencia resulta esencial para conocer los modelos identitarios y aspiracionales que se presentan y que son susceptibles de ser puestos a prueba, modificados y contrastados por los espectadores (Livingstone, 1998).

En la adolescencia existen diversas fuentes de información que se potencian u oponen: la familia, las instituciones educativas y los grupos de pares son las más significativas. A medida que las instituciones tradicionales han perdido peso en la carga educativa, debido a la precariedad de la esfera profesional y la incorporación de la mujer al mercado laboral, la construcción de la identidad se ha desplazado hacia otras actividades que se desarrollan en el tiempo libre (Luzón et al., 2009, p. 5). En dicha dirección, las series adquieren una importancia significativa al constituirse como uno de los contenidos televisivos favoritos de los adolescentes, tanto a través de la televisión como desde el ordenador (Funes, 2008; López y Gómez, 2012; Fedele, 2021).

Estos productos audiovisuales ofrecen una transcripción simbólica de la realidad capaz de complementar, potenciar o anular la influencia de otros agentes sociales. Durante la etapa adolescente, caracterizada por la construcción de la identidad y la pertenencia del individuo, aumenta la posibilidad de generar relaciones parasociales con los personajes de ficción, de forma que estos puedan llegar a ser percibidos como parte de su colectivo familiar, amistoso o social (Livingstone, 1998). Estas relaciones merecen especial atención en el caso de las *teen series*, puesto que están dirigidas específicamente a un *target* juvenil y adquieren una mayor verosimilitud al estar protagonizadas por personas de edades similares a las de su público (Harwood, 1997; Meyer, 2009).

Siguiendo las conclusiones de Buckingham (2003, p. 5), se puede afirmar que los medios no ofrecen una ventana translúcida del mundo, pero sí configuran nuestra visión

de la realidad y nos proporcionan las herramientas necesarias para interpretarla. Más allá del entretenimiento, los jóvenes pueden atribuir a los productos de ficción seriada diferentes funciones, entre las que destacan la informativa y la social (Von Feilitzen, 2004, p. 41).

La función informativa hace referencia a la posibilidad de conocer y adquirir nuevos conocimientos sobre temas en los que son más inexpertos: roles sociales, relaciones interpersonales y afectivas, problemáticas específicas de esta fase clave como el consumo de alcohol o de drogas, y otras cuestiones de carácter amoroso y sexual (Fedele y García-Muñoz, 2010, p. 57). Esta capacidad se ve potenciada cuanto menor sea la experiencia directa del espectador sobre un aspecto concreto de la realidad. Tal y como apunta Chicharro (2011, p. 183), la ficción televisiva “hace de instrumento de educación informal de los espectadores”.

Por otro lado, la función social permite a los adolescentes incrementar las interacciones con el grupo de iguales, buscando la aceptación a través de vivencias compartidas y convirtiéndolas en un tema de conversación a través del que dialogar y aportar opiniones propias (França, 2011). La ficción realiza una función socializadora primordial al convertirse en un espacio que incita al público en general, y a los adolescentes en particular, a mirar la televisión (Montero, 2006, p. 14). Según Buckingham y Bragg (2003), entre las gratificaciones obtenidas por los jóvenes, destaca la evasión de cierta presión social por no sentirse excluidos de conversaciones posteriores o la satisfacción de emitir juicios morales.

El papel atribuido a la ficción televisiva difiere de unos estudios a otros en función de la perspectiva a partir de la cual se abordan. Tradicionalmente, ha prevalecido una visión centrada en el mensaje que sitúa al receptor como un ser pasivo, concluyendo que los efectos de los medios son nocivos y ejercen un poder sustitutorio de las experiencias reales (Thompson, 1998), tal y como afirma Bindig (2008, p. 5), “aunque sería ridículo pensar que los espectadores imitan exactamente lo que se retrata en los medios que les rodean, sería igualmente ingenuo creer que estos mensajes no tienen trascendencia”.

La ficción puede ser mucho más eficaz a la hora de ejercer influencia sobre opiniones y actitudes que los contenidos informativos o publicitarios, donde la audiencia es más

consciente de la posible manipulación o persuasión existente (Guarinos, 2009, p. 6). No obstante, las investigaciones más recientes que contemplan una perspectiva sociocultural y constructivista apuntan que los adolescentes son telespectadores activos y con capacidad crítica para incorporar la información televisiva de forma complementaria a las experiencias reales (Pindado, 2006; Medrano et al., 2009; Luzón et al., 2009; Masanet y Buckingham, 2015).

De este modo, se puede afirmar que los mensajes televisivos no son unívocos ni cerrados, puesto que existe una implicación por parte de las personas jóvenes en la producción de significado que puede ser guiada por distintos mediadores con el fin de reconstruirlo (Rodríguez et al., 2013, p. 5). En este sentido, parece haber consenso en la necesidad de enseñar a leer, analizar y decodificar críticamente los mensajes que contienen las series de televisión para contrarrestar el impacto negativo que puedan tener en el desarrollo de la identidad adolescente (Carducci & Rhoads, 2005; Gabelas, 2005; Medrano y Cortés, 2007). Se concluye, por tanto, que quien realmente tiene la capacidad de entender, decidir e interpretar de forma activa y rutinaria si la influencia de la ficción es positiva o negativa es el propio espectador y su relación con el entorno.

2.2. Antecedentes en la investigación de las *teen series*

El estudio de la construcción social de los adolescentes en el seno de los trabajos sobre ficción televisiva ha suscitado un notable interés en el ámbito académico. Las investigaciones sobre esta temática se inician en Estados Unidos y Reino Unido a partir de la década de los ochenta, momento en el que los adolescentes emergen como audiencia potencial del género (Luzón et al., 2009, p. 25) y se establecen conclusiones acerca de la identificación de estos con los personajes y las tramas (Lemish, 1985; Rubin, 1985; Allen, 1989; Arnett, 1995).

A partir de los noventa, autores estadounidenses defienden estudios que confirman el uso instrumental de los medios como fuente de aprendizaje en la configuración de la identidad juvenil (Barker y Andre, 1996) y se incrementan las investigaciones de las *teen series* desde la metodología del estudio de caso, tanto en el ámbito norteamericano, con el análisis de ficciones como *Sensación de vivir* (FOX, 1990-2000) de Povlsen (1996); Dawson Crece (WB, 1998-2003) de Meyer (2003); o *Smallville* (WB, 2001-2011) de

Banks (2004); como en países de habla no inglesa, con casos de estudio como la comedia francesa *Hélène et les garçons* (TF1, 1992-1994) de Pasquier (1998).

En el contexto español, el estudio de las *teen series* como subgénero de la ficción no había suscitado tanto interés como en el mundo anglosajón, a pesar de que algunos trabajos que han analizado la representación social en la ficción televisiva han contemplado la figura de los adolescentes (Pindado, 2006; Guarinos, 2009; Lacalle, 2013). Los estudios más relevantes en lo que a las *teen series* se refiere residen en los análisis de caso, como ocurriría a finales de los noventa en la investigación de Estados Unidos y Reino Unido. En concreto, se han realizado estudios sobre ficciones juveniles paradigmáticas como *Compañeros* (França, 2001), *El Internado* (Guarinos et al., 2010), *Física o Química* (Masanet et al., 2012; Falcón y Díaz-Aguado, 2013), *Los protegidos*, *El Barco* (Masanet y Fedele, 2019) o *SKAM España* (Sabina et al., 2019), entre otros.

Además, se constata el interés por las investigaciones sobre los personajes jóvenes desde una perspectiva de género, incidiendo en la representación de los estereotipos (Guarinos, 2009), así como en el tratamiento de la sexualidad (García-Manso, 2013; Figueras et al., 2014; Lacalle & Castro, 2017). Por otro lado, también se observan estudios enfocados al análisis del perfil y las preferencias de consumo televisivo juvenil (Medrano et al., 2009; Korres y Elempuru, 2016; Menéndez et al., 2017).

Es evidente que las series se han constituido como un espacio simbólico e ideológico significativo en la construcción de la identidad adolescente y el “sentimiento de pertenencia a una cultura con modas, hábitos, estilos de vida, valores, preocupaciones e inquietudes propios” (Montero, 2006, p. 18). Por ello, resulta fundamental considerar que estos productos son conductores de posibles estereotipos que perpetúan creencias sociales e imaginarios colectivos ya asentados en la sociedad, al mismo tiempo que repiten y reafirman las normas y modelos que imitan (García-Manso; 2003, p. 33).

Otros estudios se han centrado en el análisis de la percepción de los jóvenes respecto a la ficción, y concluyen que existe un mayor interés por parte del género femenino, pese a que ambos los siguen con continuidad (Medrano y Cortés, 2007). Además, Menéndez et al. (2017) han revelado que la selección de títulos por parte de los adolescentes refleja un consumo estereotipado y con roles de género muy marcados, puesto que los chicos

tienden a elegir series de acción o ciencia ficción, mientras que las chicas prefieren las de corte romántico y/o familiar. Por otro lado, Alberio (2006) constata un prominente interés por las teleseries de producción nacional que integran tramas de protagonismo adolescente, tales como *Los Serrano* (Telecinco, 2003-2008) o *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-). Respecto a los personajes, se concluye que los adolescentes tienden a identificarse con aquellos que tienen su misma edad y género (Montero, 2006), aunque diversos autores manifiestan que tanto chicos como chicas prefieren a los protagonistas masculinos (Medrano et al., 2009; Bermejo, 2012).

2.3. Las *teen series* como producto de consumo juvenil

Puesto que la tendencia en los estudios sobre jóvenes y ficción ha recaído, fundamentalmente, en los estudios de caso, se hace evidente la ausencia parcial de antecedentes teóricos en lo que al subgénero de la *teen serie* se refiere. A pesar de que esto ha ocasionado disparidad de debates en torno a su definición, existe una serie de características formales comunes que permiten identificar estas producciones como un subgénero propio y autónomo. Las *teen series* son productos de ficción seriada protagonizados por adolescentes, ideados para y dirigidos a un *target* juvenil (Moseley, 2001; Davis & Dickinson, 2004; Ross & Stein, 2008). Constituyen uno de los contenidos más demandados en el panorama audiovisual por parte de su público potencial y mantienen una relación cercana con otros fenómenos mediáticos como la cultura *teen*, las *teen movies* y la *teen TV* (Fedele y García-Muñoz, 2010).

Se trata de un fenómeno originado en la industria cinematográfica de los años cincuenta en un contexto en el que el concepto de cultura juvenil se empezaba a contemplar desde una perspectiva mercantilista. A partir de la década de los sesenta, los contenidos de temática musical y las series familiares en las que destacaba la presencia de personajes adolescentes fueron afianzándose en la televisión estadounidense (Moseley, 2001). No obstante, no es hasta los noventa con la producción de diversas *sitcoms* norteamericanas de éxito internacional cuando se da una expansión significativa en la creación de ficción con adolescentes como protagonistas indiscutibles (Wee, 2010). En este contexto, el éxito de ficciones como *Salvados por la campana* (NBC, 1989-1993) o *Sensación de vivir* (FOX, 1990-2000) constató la proliferación de las *teen series* como un nuevo subgénero con sus singulares referencias y estereotipos culturales.

Las series juveniles han integrado estrategias narrativas, estéticas y formales de otros géneros desde sus inicios (Fedele, 2021, p. 300). De esta forma, títulos como *Embrujadas* (WB, 1998-2006) o *Smalville* (WB, 2001-2006) introducían elementos fantásticos; *Buffy*, *Cazavampiros* (WB, 1997-2001) el terror; y series más recientes como *Crónicas Vampíricas* (The CW, 2009-2017) -sobrenatural- o *Glee* (FOX, 2009-2015) -musical- continúan realizando estas hibridaciones.

Las tramas que abordan las *teen series* se suelen integrar en el género dramático y asumen un conjunto de funciones identitarias, sociales y lúdicas sobre cuestiones intrínsecas de la etapa adolescente, tales como la búsqueda de identidad, las relaciones afectivas, con especial atención a la amistad, el amor y la sexualidad, o los roles de género (Davis & Dickinson, 2004). La duración de los capítulos suele estar comprendida entre los 40 y 60 minutos, y los principales escenarios en los que se desarrollan dichas historias son el educativo, puesto que se centran en la etapa de secundaria o bachillerato, y el hogar de uno o varios de los protagonistas (García-Muñoz y Fedele, 2011; Berridge, 2013).

En cuanto a las características sociodemográficas, García-Muñoz y Fedele (2011, p. 80) destacan en su estudio de caso sobre *Dawson Crece* (WB, 1998-2003) una representación masculina en situaciones más prestigiosas y de ocio, como pueden ser la política, la cultura o el deporte, en contraste con unos personajes femeninos más vinculados al cuidado personal. Si bien es cierto que las primeras series juveniles perpetuaban estereotipos más tradicionales, se aprecia cierta innovación respecto a los roles de género y las características psicológicas asignadas dependiendo del género de los personajes.

Guarinos (2009, p. 11) señala que los protagonistas de las *teen series* comparten un elemento común definido como “adulencia”, caracterizado por manifestar un comportamiento adulto, con una madurez emocional insólita y apariencias externas también adultas que “delatan una edad superior a la que tienen para sujetos que realmente no son adultos”.

2.3.1. Las personas jóvenes ante el nuevo escenario de consumo

En el contexto actual, investigar las *teen series* como producto de consumo juvenil implica tener en cuenta el panorama multimediático caracterizado por la convergencia y

la digitalización en el que se desarrollan. La coexistencia de medios tradicionales como la televisión con las plataformas digitales está generando una nueva fase *posmediática* en la que la fragmentación de la audiencia es cada vez mayor. Las últimas generaciones de jóvenes han nacido y crecido inmersas en un escenario comunicativo multipantalla (televisores, ordenadores, móviles y consolas, entre otras), deslocalizado y destemporalizado (Fedele y García-Muñoz, 2010, p. 49). Esta convergencia mediática es definida por Jenkins como:

El flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento (2009, p. 14).

La televisión sigue contando con cierta preeminencia en el público adolescente, pero ha ido perdiendo peso en favor de las modalidades multimedia y *cross-media*. Los *smartphones* han experimentado un crecimiento sin precedentes y se han convertido en “el medio de los medios” para los adolescentes (Aguaded y Díaz, 2008). Si bien es cierto que el canal predominante ha cambiado, la ficción seriada sigue ocupando un lugar significativo en las preferencias de los jóvenes. Se trata de una transformación cultural en la que el contenido se ha mantenido intacto e incluso ha ganado terreno, puesto que continúa situándose entre sus favoritos (Masanet, 2015).

Las nuevas formas de consumo se han adaptado a una audiencia *multitasking* (Fernández-Planells y Figueras-Maz, 2014) que es cada vez más propensa a realizar diferentes actividades al mismo tiempo que ve una serie, como por ejemplo comentarla a través de las redes sociales, en foros o con sus amigos, y se han vuelto más independientes en sus visionados respecto al resto de la familia.

Los jóvenes son cada vez más individualistas, exigentes y selectivos y tienen acceso a una mayor oferta de productos de circulación internacional bajo demanda e *in streaming*. La ficción televisiva más reciente ha sido influenciada por nuevos fenómenos como el *fandom*, el *fanfiction* y el *binge-watching* (Del Campo et al. 2016). Así pues, el complejo escenario mediático actual ha supuesto un incremento de la narrativa audiovisual seriada

(Buonanno, 2004) y ha suscitado nuevas oportunidades de participación y comunicación multidireccional en el dilatado paradigma de la “tercera edad de oro de la televisión” (Cascajosa, 2009). Las *teen series* suelen incluir numerosas referencias intertextuales o hipertextuales y se benefician de las tendencias de transmedialización y del *engagement* con la audiencia (Galán-Fajardo y Del Pino-Romero, 2010).

El auge de una cultura participativa en la que el receptor es capaz de detectar, analizar, criticar y contribuir a la promoción de los propios productos televisivos ha derivado en la construcción de un espectador que además de ser consumidor es prosumidor, puesto que no solo recibe información, sino que también la crea. Además, su actividad contributiva habitualmente conduce a una expansión transmedial de la ficción en Internet (Sánchez-Olmos e Hidalgo-Marí, 2016, p. 129). En muchos casos, la posibilidad de participación y creación en redes a partir de los relatos de ficción son el punto de partida para la invención de nuevas historias o la aportación de explicaciones o datos sobre personajes y cuestiones sobre las que profundizar (Sabina et al., 2019, p. 43).

Las *teen series* son contenidos que pueden ser consumidos de manera global y atemporal por espectadores de diferentes lugares, lo que repercute en la creación de una cultura juvenil popular con un lenguaje universal y una homogeneización de sus modas, ídolos y valores (Medrano y Martínez de Morentín, 2012). Este aspecto dota a las series juveniles de una rápida difusión digital a escala internacional, que además se ve impulsada por las innovaciones tecnológicas y el consiguiente aumento de plataformas digitales y soportes (García-Muñoz y Fedele, 2011, p. 73).

Nos encontramos, por tanto, en un momento televisivo de esplendor sin precedentes a nivel global (Lacalle y Gómez, 2017) y nacional (Hidalgo-Marí, 2017) en el que plataformas de video bajo demanda como *Netflix*, *Amazon Prime Video*, *HBO* y *Movistar+* han incrementado su oferta y parecen estar convirtiéndose en la forma de consumo favorita de jóvenes y adultos. A su vez, se ha producido un auténtico auge de *teen series* y, paulatinamente, las producciones de otros países están haciendo frente a la “americanización” tradicional de las ficciones norteamericanas e incorporan una representación propia de su identidad y cultura local (Levine, 2009).

Una de las principales plataformas que ha aumentado considerablemente su producción de series juveniles en los últimos años es Netflix, la plataforma consagrada como la más vista por los jóvenes (Iqbal, 2020) y la líder de suscriptores en España (AIMC, 2020). Por ello, más allá del ámbito científico, conocer las preferencias y expectativas de los adolescentes y sus principales formas de consumo es un factor clave para que las empresas puedan diseñar productos más específicos y con mayor capacidad de atracción (Fedele y García-Muñoz, 2010).

2.3.2. Los adolescentes en las *teen series*: temáticas y tratamiento narrativo

Las *teen series*, entendidas como ficción televisiva propia para un grupo social determinado, muestran una realidad concreta en contextos específicos que reflejan al segmento de la sociedad representado. Se trata de “una objetivación de la realidad apprehendida por ese grupo, su conocimiento de la misma y de las pautas de acción o los modelos de comportamiento que son, han sido o pueden llegar a ser legitimados” (Luzón et al., 2009, p. 6). Por ello, analizar la representación juvenil en las series de televisión específicamente creadas para estos ofrece la oportunidad de profundizar en el imaginario adolescente y conocer los rasgos y atributos que los caracterizan.

La adolescencia es una etapa clave en el desarrollo de la identidad de género y la sexualidad, y se ve condicionada por los medios de comunicación en tanto que estos contribuyen a la reproducción de patrones asentados en las culturas occidentales y patriarcales sobre lo considerado femenino y masculino (Checa, 2005, p. 2). A pesar de que los estereotipos evolucionan al mismo tiempo que lo hace la sociedad y han experimentado cambios, distintos estudios destacan su permanencia en *teen series* de la última década, tanto internacionales -*Glee* (Dhaenens, 2013) o *Por trece razones* (Hernández-Carrillo, 2016)- como nacionales -*Los protegidos* (Masanet et al., 2012) o *Física o Química* (Figueras-Maz et al., 2014).

Es evidente que existe una necesidad de renovación en la representación de personajes adolescentes, de modo que estos sean más complejos, igualitarios y plurales, y se alejen de los estereotipos que perpetúan diferencias de género (Guarinos, 2009). Tal y como apuntan Masanet y Fedele (2019) en su estudio sobre la interpretación juvenil de *Física o Química* (Antena, 2008-2011), los rasgos con los que los jóvenes identifican al género

masculino en la ficción están asociados a la rebeldía, la diversión y la virilidad, mientras que la esfera femenina se vincula con la responsabilidad, sensibilidad y empatía.

En los últimos años, aunque de forma tímida, se observa la introducción de personajes más elaborados y diversos que son valorados positivamente por la audiencia. A pesar de que continúan reflejando estereotipos existentes, estos están dotados de mayor profundidad y matices que enriquecen los modelos actitudinales y sociales con los que los espectadores pueden identificarse. Por otro lado, Fedele (2021) destaca el caso de las ficciones norteamericanas de fantasía y/o ciencia ficción con protagonistas femeninas, como Hope de *Legacies* (The CW, 2018-) o Clarke de *Los 100* (The CW, 2014-2020), que son representadas como heroínas de la historia, empoderadas y seguras.

Las narrativas de las series de televisión confieren un peso relevante a las relaciones sexuales y afectivas y a la construcción de los roles de género. De este modo, las ideologías compartidas y aceptadas por la sociedad se ven representadas en una “intimidad mediatizada” (Gill, 2009). Mientras que las primeras *teen series* de los noventa centraban sus tramas en las relaciones interpersonales afectivas, esto es, el amor y el desamor (Bindig, 2008), poco a poco se ha otorgado un mayor peso a la sexualidad de los personajes hasta convertirse en un argumento recurrente que, unido o no al concepto de amor, suscita el interés de los adolescentes.

Masanet et al. (2012) afirman que los creadores de las ficciones televisivas son conscientes de la importancia que el público joven otorga a la sexualidad y, por ello, la utilizan para hacer más atractivos sus productos y llamar su atención. Esta teoría se ve reforzada por los resultados de su estudio acerca de la representación de la sexualidad en *Física o Química* y *Los protegidos* (Antena 3, 2011-2012), en los que se concluye que, aunque el tratamiento que se hace dista mucho entre ambas, en los dos casos se le otorga un peso significativo a esta temática.

Por otro lado, la naturaleza del contenido sexual de las ficciones juveniles también ha cambiado. Las escenas sexuales son descritas o representadas de manera más explícita, los personajes tienen su primer encuentro sexual a una edad más temprana y estos encuentros ya no suceden exclusivamente dentro de una relación afectiva (Buckingham y Bragg, 2004). En este sentido, resulta fundamental atender a la representación

estereotipada que pueda hacerse del comportamiento sexual en las series adolescentes, puesto que pueden “representar una sexualidad manipulada y gratuita, basada en imágenes corporales, limitando los estereotipos de género y, con demasiada frecuencia, la degradación de la mujer” (Bindig, 2008, p. 16).

Tradicionalmente, los personajes masculinos han sido retratados como selectores activos que debían aprovechar cualquier oportunidad sexual presentada, en contraste con la pasividad y el cumplimiento de la sexualidad femenina (Aubrey, 2004, p. 506). Con todo, las series juveniles más recientes empiezan a aportar una representación más amplia en la que la mujer también es un “sujeto de acción”, y se profundiza en temáticas relacionadas, tales como las enfermedades de transmisión sexual, los métodos anticonceptivos o la pérdida de la virginidad, entre otras (Masanet et al., 2012, p. 1543). Los personajes femeninos jóvenes identifican el empoderamiento con la asertividad sexual, así como con la adquisición de poder y control individual (Gallagher, 2014). En contraste, la virginidad se plantea como un “estigma”, un impedimento que debe ser superado cuanto antes para vivir una sexualidad plena (Lacalle & Castro, 2017, p. 54).

En cuanto a la identidad sexual, Kielwasser & Wolf (1992) señalan la ausencia de referentes homosexuales adolescentes hasta su introducción algo tardía en ficciones como *Dawson Crece* (WB, 1998-2003) o *Skins* (E4, 2007-2013). La orientación sexual ha adquirido una dimensión especialmente relevante en España, donde ficciones juveniles como *Al salir de clase* (Telecinco, 1997-2002) o *Física o Química* ya incluían protagonistas homosexuales. Sin embargo, en ocasiones se empleaba un lenguaje y una narrativa basada en estereotipos tradicionales como el amaneramiento o el afeminamiento que, lejos de producir un acercamiento con el público y dar visibilidad, aportaban un discurso estereotípico en lo que respecta a la visión social y colectiva de la homosexualidad (García-Manso, 2013). Si bien es cierto que se ha producido un aumento notable de personajes LGTBIQ+ en las producciones juveniles de los últimos años, como es el caso de *Euphoria* (HBO, 2019-), *Sex Education* (Netflix, 2019-) o *SKAM España* (Movistar+, 2018-2021), la representación continúa rigiéndose mayoritariamente por la heteronormatividad de género (Dhaenens, 2013).

2.4. Una evolución histórica de la *teen serie*

Las *teen series* han experimentado su particular evolución en el medio televisivo desde su consolidación en los noventa como un subgénero recurrente. Lejos de las ya mencionadas *Salvados por la campana* (NBC, 1989-1993) y *Sensación de vivir* (FOX, 1990-2000), *Dawson Crece* (WB, 1998-2003) despuntó en 1998 por narrar de forma innovadora el paso de la adolescencia a la madurez de un conjunto de jóvenes. Con una ambientación realista, se acercó al mundo adolescente abordando problemas que cualquiera podría sufrir en su día a día, tales como la separación de unos padres, los primeros conflictos en las amistades o las relaciones amorosas, pero lo hacía mostrando la complejidad de unos personajes diferentes y polifacéticos (García-Muñoz y Fedele, 2011, p. 139).

Mención especial merece el caso de *Freaks and Geeks* (NBC, 1999-2000), un retrato emotivo y humorístico de la vida de dos grupos de adolescentes que rompía con los estereotipos de los protagonistas populares y apostaba por mostrar antihéroes inseguros y *nerds*. Tras 18 episodios, la serie fue cancelada de forma prematura debido a su baja audiencia, motivada por una mala programación y las preferencias de una sociedad que se inclinaba por una representación juvenil idealizada. Sin embargo, con el paso de los años se ha convertido en una *teen serie* de culto y recientemente ha podido ser descubierta por las nuevas generaciones gracias a su incorporación en el catálogo de *Netflix*.

A partir de los 2000, se produce un incremento considerable de series juveniles a nivel global. La ficción televisiva en general y las *teen series* en particular se someten a un proceso de adaptación y reinención tanto en sus formatos como en sus narrativas para adecuarse a las temáticas latentes, evolucionando según lo hacía la audiencia, las inquietudes sociales, los problemas y los cambios ideológicos (García-Manso, 2013, p. 30).

En Estados Unidos destacan títulos como *The O.C.* (Fox, 2003-2007), que refleja el choque cultural existente entre las diferentes clases sociales; *One Tree Hill* (WB, 2003-2012), que narra el paso del instituto a la universidad de un grupo de jóvenes; y *Veronica Mars* (UPN, 2004-2007), una historia de misterio y drama acerca de una estudiante que trabaja como investigadora privada. A finales de la década salió a la luz *Glee* (Fox, 2009-

2015), el primer *dramedy* musical que revolucionó el género juvenil combinando la crítica social y la reivindicación cultural con un abanico de personajes muy diversos.

En Reino Unido se produjeron ficciones juveniles que obtuvieron un gran éxito internacional, entre las que encuentran las diferentes generaciones del drama *Skins* (E4, 2007-2013), una serie que aborda las complejas vidas de unos adolescentes irreverentes y excéntricos profundizando en temáticas que hasta el momento no contaban con una representación significativa, tales como la depresión, la ansiedad o los trastornos alimenticios; y *Misfits* (E4, 2009-2013), una ficción que combina ciencia ficción y drama, con cierto toque de humor negro, para contar la historia de cinco problemáticos jóvenes que están cumpliendo servicios a la comunidad y adquieren poderes especiales.

La ficción *H2O: Just Add Water* (Network 10, 2006-2010) fue una de las grandes sorpresas del momento a nivel internacional, pues se convirtió en la serie australiana más licenciada para el exterior en 2006 y en un fenómeno mundial que fue récord de audiencia en varios países, entre los que se encuentra España. En una mezcla de drama y fantasía, las narrativas tratan sobre secretos compartidos, amistad y otros conflictos propios de la adolescencia que se ven alterados por su condición de sirenas (Hull, 2006).

En el terreno norteamericano, a partir de la segunda década se encuentran numerosas ficciones que optan por la ciencia ficción y el empleo de metáforas fantásticas para describir la adolescencia. Es el caso de *Crónicas Vampíricas* (The CW, 2009-2017) y su posterior *spinoff* *Legacies* (The CW, 2018-), o *Teen Wolf* (2011-2017), todas ellas ambientadas en mundos reales, pero con grandes dosis de vampiros, brujas, hombres lobo y otros elementos sobrenaturales. Por otro lado, resulta destacable la apuesta del canal musical MTV durante estos años, puesto que incrementó significativamente su producción de *reality TV shows* -*Next* (MTV, 2005-2008) o *Teen Mom* (MTV, 2009-)-, y series -*La chica invisible* (MTV, 2011-2016) o *Faking it* (MTV, 2014-2016)- dirigidos específicamente al público juvenil.

Con una temática orientada a cuestiones de salud mental y problemas acerca de la imagen corporal, surge el drama británico *My mad fat diary* (E4, 2013-2015). Se trata de una serie ambientada en los 90 que trata sobre el amor y la amistad al mismo tiempo que refleja la dureza de la vida, la batalla contra las inseguridades en uno mismo y la

importancia de cuidar la autoestima. Si bien es cierto que no ha sido doblada al castellano y no se encuentra disponible en el catálogo de ninguna plataforma de TV *in streaming* en España, *My mad fat diary* ha conseguido traspasar fronteras gracias a las nuevas tecnologías y la labor de un *fandom* que facilita su difusión en otros medios como YouTube, donde algunos de sus capítulos superan los 2.000.000 de reproducciones.

Siguiendo con la tendencia de innovación tecnológica que, sin duda, define la forma de consumir productos audiovisuales de los últimos años, resulta fundamental destacar el papel de las distribuidoras de contenido digital de pago en la creación de *teen series*. Así pues, destacan producciones que han gozado de un éxito a nivel global y que abordan temáticas muy diversas que poco tienen que ver entre sí, más allá de estar protagonizadas por adolescentes. Por ejemplo, *Por trece razones* (Netflix, 2017-2020) introduce el drama y el misterio en una historia que gira en torno al suicidio y las consecuencias del *bullying*; *Atípico* (Netflix, 2017-) es un *dramedy* sobre las inquietudes de un adolescente con autismo; *Sex Education* (Netflix, 2019-) invita a reflexionar acerca de las inseguridades y la importancia de una adecuada educación sexual; y *Euphoria* (HBO, 2019-) muestra un retrato adolescente que ahonda en las drogas, el sexo o la ansiedad desde una perspectiva dramática.

En el contexto español, heredando las tendencias de las ficciones norteamericanas de la década de los noventa, el subgénero juvenil empezó a calar mediante las series familiares de carácter costumbrista, donde las tramas protagonizadas por los personajes adolescentes adquirirían cada vez un peso mayor.

El primer serial juvenil nacional, *Al salir de clase* (Telecinco, 1997-2002), destacó por contar con un planteamiento dinámico y hacer uso de un lenguaje natural al retratar los amores, desamores y problemas cotidianos de los alumnos del instituto *7 Robles*. No obstante, la imagen representada resultaba estereotipada y, en muchos casos, contradictoria. Los personajes se presentaban como inestables, egoístas y hedonistas, con una tendencia notable hacia el riesgo que derivaba en problemáticas como el alcohol o las drogas (Montero, 2006). Aun así, *Al salir de clase* cosechó unos índices de audiencia extraordinarios durante sus cinco temporadas con 2.429.000 espectadores diarios de media y una cuota de pantalla del 21.5% (Robert, 2016), y se configuró como un referente del subgénero en el que se inspirarían títulos posteriores.

En un escenario en el que las cadenas rivalizaban por el público joven surgió *Compañeros* (Antena 3, 1998-2002), una de las grandes revelaciones en el panorama de las series nacionales. Trataba las relaciones personales de un grupo de profesores y alumnos, al mismo tiempo que introducía problemas sociales de actualidad como el racismo, el sida o la violencia juvenil (García de Castro, 2002). A pesar de buscar cierta especialización generacional, *Compañeros* trataba de llegar a un público heterogéneo, que incluía a todos los miembros de la familia, en la franja de mayor audiencia televisiva. Sus planteamientos estaban pensados “para todos los públicos” debido a su emisión en *prime time*, de manera que se intercalaban personajes y conflictos propios de las series familiares y profesionales con los juveniles. (Sabina et al., 2019, p. 42). De este modo, *Compañeros* logró consolidar un público genérico y no solo sectorial, creciendo del 19.7% al 29.7% de *share* hasta liderar el *prime time* con un promedio de 4.719.000 de espectadores (García de Castro, 2002).

Dos décadas después, el universo de *Compañeros* y *Al salir de clase* se ha visto parodiado a través de la *webserie* *Colegas* (Playz, 2018), un *dramedy* que recupera parte del reparto original de ambas ficciones para jugar con la realidad y la ficción en un argumento que reúne, 20 años después, a los actores de la ficticia serie a la que autodenominan como “la primera gran serie juvenil española” (Medianoche, 2017).

Poco después se emitiría *Nada es para siempre* (Antena 3, 1999-2000), la versión española de la telenovela venezolana *A todo corazón* (Venevisión, 1997-1998). Se trataba de un serial que, a pesar de estar inspirado en una de las ficciones juveniles más exitosas de Sudamérica y repetir las fórmulas de sus predecesoras nacionales, no logró el éxito esperado y fue cancelado tras su segunda temporada.

La ficción juvenil de mayor éxito de la primera mitad de la década fue *Un paso adelante* (Antena 3, 2002-2005), cuyos episodios relataban los sueños y ambiciones de unos jóvenes estudiantes apasionados por la música y el baile en una escuela de artes escénicas. Se trataba de un formato televisivo que resultó transgresor por su temática y su focalización en el desarrollo profesional, logrando una enorme repercusión en otros países como Francia, Alemania o Italia. A pesar de que registró buenos datos de audiencia durante su primera temporada en España con 3.797.000 de espectadores (22,9% de

share), la serie fue decayendo tras la despedida de uno de los protagonistas hasta finalizar en su sexta temporada con 3.211.000 espectadores y 17,9% de *share* (Baragaño, 2005), esto es, por debajo de la media de la cadena.

Poco después se estrenó *SMS, Sin miedo a soñar* (La Sexta, 2006-2007), la primera ficción de producción propia del por aquellos entonces recién creado canal *La Sexta*, que destacó por introducir elementos propios del *thriller* en un serial juvenil. Refleja las desigualdades sociales de un chico de barrio que escapa de un centro de menores y comienza sus estudios en un exclusivo colegio de la ciudad. Si bien es cierto que no obtuvo la audiencia esperada, *SMS* marcó el camino de otras *teen series* con un argumento muy similar, como es el caso de *Élite* (Netflix, 2018-).

A esta le seguirían *HKM, Hablan, Kantan, Mienten* (Cuatro, 2008-2009), *18* (Antena 3, 2008-2009) y *Un golpe de suerte* (Telecinco, 2009), ficciones de tira diaria cuyas tramas algo desfasadas derivaron en un final precipitado. Durante estos años, además de renovarse en cuanto a géneros, también se apostó por nuevos formatos, dando lugar a la creación de miniseries como *El castigo* (Antena 3, 2008), *No soy como tú* (Antena 3, 2009) o *El pacto* (Telecinco, 2010).

Sin embargo, el formato de más éxito fue el de la serie semanal con el estreno de *El internado* (Antena 3, 2007-2010) y *Física o Química* (Antena, 2008-2011), que lograron sorprendentes datos de audiencia y se convirtieron en *teen series* que marcaron a toda una generación. *El Internado* combinaba el suspense y el drama con elementos de terror en una narración que incluía asesinatos, secuestros y experimentos. *Física o Química*, por su parte, se centraba en el amor, la atracción y las exploraciones sexuales, la rebeldía y las rivalidades de los alumnos de un instituto (Díaz-Aguado y Díaz-Aguado, 2014, p. 150). Aunque ambas ficciones hacían una representación estereotipada de la juventud del momento, introdujeron nuevos perfiles más independientes y complejos, y tramas que hasta el momento eran inusuales en las ficciones juveniles.

A partir de 2010, las *teen series* en España siguieron la estela de misterio de sus predecesoras. Así pues, *Los protegidos* (Antena 3, 2011-2012), *El barco* (Antena 3, 2011-2013) y *Luna: el misterio de Calenda* (Antena 3, 2012-2013) combinaban el drama, la ciencia ficción y el *thriller* en unas narrativas que lejos de ser realistas incorporaban a

adolescentes con superpoderes, a supervivientes de una misteriosa tormenta, y a licántropos, respectivamente.

Un tono totalmente distinto caracterizaba a *Pulseras rojas* (TV3, 2011-2013), un drama ambientado en un hospital que trataba sobre la amistad, el espíritu de superación y el deseo de superar las adversidades de un grupo de pacientes adolescentes desde un punto de vista tierno y optimista. Aunque se trata de una serie creada originalmente para la televisión de Cataluña, Antena 3 adquirió sus derechos de distribución, para emitirla a nivel nacional y en castellano, y se convirtió en la primera oferta televisiva del canal en lograr un 88,55% de audiencia social¹ (Tuitele, 2013). Además, los numerosos *remakes* que se han producido en países como Italia -*Braccialetti Rossi* (RAI1, 2014-2016)-, Estados Unidos -*Red Band Society* (FOX, 2014-2015)- y Francia -*Les Braceletes Rouges* (TF1, 2018-), son una muestra de su prominente éxito a nivel global.

Recientemente, gracias a la llegada de las plataformas de vídeo bajo demanda y su notable éxito entre el público juvenil, constatado por la popularidad de *teen series* internacionales como *Euphoria* o *Riverdale* (Netflix, 2017-), se ha incrementado la producción de ficciones nacionales dirigidas a este *target*. Así pues, títulos como *SKAM España* (Movistar+, 2018-2021), *Élite* (Netflix, 2018-) o el *reboot El Internado: Las Cumbres* (Amazon Prime Video, 2021-) han revolucionado el panorama juvenil ficcional. En este contexto, resulta significativo mencionar la primera serie transmedia e interactiva producida para el entorno virtual en España, *Si fueras tú* (Playz, 2017), creada por la plataforma de contenidos exclusivamente digitales de RTVE.

Las cadenas generalistas, por su parte, han aprovechado la resurrección de las *teen series* para reanudar su producción y proporcionar referentes juveniles en los que poder mirarse y verse representados en la ficción. Así pues, la primera cadena que apostó por una serie juvenil tras un parón significativo en 2013 fue la autonómica TV3 con *Merlí* (TV3, 2015-2018), y cuatro años después con *Las del hockey* (TV3, 2019-2020). En ambos casos, las ficciones fueron posteriormente repuestas en Netflix, donde alcanzaron un mayor reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Finalmente, la última

¹ La audiencia social es aquella que analiza los comentarios que se producen diariamente en redes sociales como resultado de la interacción de la audiencia con los programas de televisión (Saavedra, Rodríguez y Barón, 2015).

serie juvenil emitida en la televisión en abierto ha sido *HIT* (TVE, 2020-), una aproximación a la delincuencia, las adicciones y otras problemáticas sociales.

3. Objetivos y metodología

El presente trabajo pretende realizar un estudio sobre la representación juvenil en las *teen series* recientes españolas (2015-2021) en dos medios de consumo diferenciados, como son la televisión convencional y las plataformas de vídeo bajo demanda.

De este objetivo general surgen nuevos objetivos específicos que pretenden:

- OE1. Analizar las características básicas de la *teen serie* como subgénero.
- OE2. Conocer el tratamiento narrativo que se lleva a cabo sobre los y las adolescentes y los distintos colectivos próximos a la juventud en las *teen series*.
- OE3. Identificar y valorar semejanzas y diferencias entre la ficción juvenil creada para la televisión convencional y la creada para las plataformas de vídeo bajo demanda.
- OE4. Reflexionar acerca de la representación de los personajes adolescentes desde una perspectiva que pretende realizar una comparación entre géneros.

Para la realización de la investigación se ha empleado una metodología cualitativa, que se apoya puntualmente en datos descriptivos cuantitativos. Esta metodología se ha desarrollado, en primer lugar, seleccionando los personajes adolescentes que aparecen representados en las ficciones televisivas que conforman la muestra, entendidos como personas que se encuentran en una franja de edad comprendida entre los 14 y los 19 años², esto es, la etapa de adolescencia mediana (14-16 años) y tardía (17-19 años), según la segmentación establecida por UNICEF.

La muestra comprende una selección de seis series de ficción, tres de ellas emitidas originalmente en cadenas españolas en abierto y tres creadas para plataformas de vídeo bajo demanda, con el objetivo de poder ofrecer una comparación sólida sobre los modelos adolescentes representados en sendos medios.

² El presente estudio recopila a los personajes que se encuentran en una etapa de adolescencia mediana (14-16 años) y tardía (17-19 años), según la clasificación adoptada por UNICEF.

Se han descartado, por tanto, ficciones creadas exclusivamente para el medio digital de cadenas convencionales, como es el caso de la *webserie Si fueras tú* (Playz, 2017). También aquellas cuyos protagonistas preadolescentes no se encuentran en la franja de edad señalada (14-19 años), como la serie de corte infantil-juvenil *Los espabilados* (Movistar+, 2021-).

Todas las series han sido emitidas a partir de 2015, criterio que se ha aplicado con el objetivo de identificar las tendencias más recientes a partir de la transformación del sector audiovisual con la llegada a España de Netflix, la primera distribuidora de contenido televisivo digital de pago. Se ha considerado este año como el punto de inflexión de la rápida expansión de nuevas plataformas de distribución de contenidos audiovisuales, como HBO, Amazon Prime Video o Movistar+, que han revolucionado el modelo convergente de la televisión con internet y se han configurado como un rival de la televisión generalista nacional.

Las series sobre las que se ha trabajado son las siguientes:

Tabla 1: Muestra de análisis

Medio	Muestra	Cadena	Año	Temporadas	Episodios	Duración
TV	<i>Merlí</i>	TV3	2015-2018	3	40	60'
	<i>Las del hockey</i>	TV3	2019-2020	2	26	50'
	<i>HIT</i>	TVE	2021-	1	10	60'
VOD	<i>Élite</i>	Netflix	2018-	3	24	45'
	<i>SKAM España</i>	Movistar+	2018-2021	4	39	30'
	<i>El Internado: Las Cumbres</i>	Amazon Prime Video	2021-	1	8	50'

Fuente: Elaboración propia

Teniendo en cuenta que algunas de las series escogidas no han finalizado su período de emisión, es conveniente señalar que el análisis realizado comprende todas las temporadas emitidas desde la creación de las producciones hasta el primer trimestre del año 2021.

Para la elaboración del trabajo se ha llevado a cabo el visionado completo de las ficciones que componen la muestra, así como la recopilación de los personajes adolescentes de las series escogidas y su categorización dentro de su contexto narrativo. Posteriormente, se ha realizado una tabla de recogida de datos en la que se detalla información acerca de los setenta y seis personajes que comprende el corpus de análisis. Los datos especificados son los relativos a las siguientes variables:

Tabla 2: Variables generales de análisis

Información general sobre el personaje	
Variable	Etiqueta
Género	Masculino, femenino u otro.
Tipo de personaje	Principal, secundario o recurrente.
Protagonismo	Individual, en pareja o coral.
Procedencia	País de origen.
Religión	Católico, musulmán, judío, ateo u otro.
Rendimiento académico	Malo, regular, bueno o excelente.
Clase social	Nivel socioeconómico del personaje: baja, media o alta.
Estado civil	Soltero, en pareja, casado, divorciado o viudo.
Fidelidad	Fiel o infiel.
Orientación sexual	Heterosexual, homosexual, bisexual, asexual u otro.
Rol	Dominante, matón, buen compañero, solitario, pasota, mártir, alienado, empollón y/o comediante.
* En todas las variables se ha contemplado la etiqueta N/S para hacer referencia a aquellos casos en los que no hay datos o se ha planteado otra circunstancia ajena a los parámetros de la investigación.	

Fuente: Elaboración propia

En relación con la variable “rol”, es necesario señalar que se han aplicado un total de dos etiquetas a cada personaje con el objetivo de conocer el protagonismo de cada rol y las combinaciones más frecuentes. Además, se han definido brevemente las características de cada etiqueta para facilitar su identificación y asignación homogénea:

- **Popular:** se define por sus habilidades sociales, suele tener muchas amistades y es capaz de influir en el comportamiento de los demás. Tiende a ser admirado y/o envidiado por destacar en algún aspecto.
- **Dominante:** es un personaje con mucha seguridad en sí mismo. Le gusta tener el control de cualquier situación y su prioridad es mandar sobre todo el grupo.
- **Matón:** procura intimidar a los demás, busca en todo momento la amenaza y suele emplear la fuerza para obligar a los demás a hacer algo o lograr sus objetivos.
- **Buen compañero:** se preocupa por los demás, es amable y atento.
- **Solitario:** tiende a rehuir del contacto con sus compañeros y profesores. Se trata de una persona tímida con dificultades de socialización.
- **Pasota:** siente indiferencia y desinterés por lo que le rodea. Se mantiene al margen de los problemas o conflictos que pueden surgir.
- **Mártir:** tiende a cargar con las culpas o faltas de los demás. Se queja continuamente buscando compasión.
- **Empollón:** estudia mucho y sobresale más por ser muy aplicado que por sus resultados.
- **Alienado:** se deja llevar fácilmente. Suele carecer de personalidad y sigue la corriente marcada por otros compañeros. Busca simpatías subestimándose a sí mismo para ganar en aceptación.
- **Comediante:** busca continuamente la gracia y llamar la atención.

Tabla 3: Variables específicas de análisis

Información específica sobre el personaje	
Variable	Etiqueta
Trastorno psicológico	Variable abierta
Alcohol	Indica si el personaje es bebedor en un entorno social, consumidor habitual, padece una adicción o no consume alcohol.
Tabaco	Indica si el personaje es fumador en un entorno social, consumidor habitual, padece una adicción o no consume tabaco.
Drogas	Indica si el personaje se droga en un entorno social, consumidor habitual, padece una adicción o no consume drogas.
Tráfico de drogas	Indica si el personaje trafica o no.
Otras adicciones	Variable abierta

Violencia	Recibe	Psicológica	¿De quién?	Familia, amigos, compañeros, pareja, expareja, profesores u otro.
		Física		
		Ambas		
	No recibe	Ninguna	-	-
	Ejerce	Psicológica	¿A quién?	Familia, amigos, compañeros, pareja, expareja, profesores u otro.
		Física		
		Ambas		
No ejerce	Ninguna	-	-	
Motivo por el que sufre y/o ejerce violencia	Orientación sexual, religión, género, físico, nivel adquisitivo u otro.			
Estructura familiar	Nuclear, monoparental, adoptiva, padres separados cooperativos, padres separados no cooperativos, compuesta, homoparental, extensa o abuelos acogedores.			
Situación familiar	Variable abierta			
* En todas las variables se ha contemplado la etiqueta N/S para hacer referencia a aquellos casos en los que no hay datos o se ha planteado otra circunstancia ajena a los parámetros de la investigación.				

Fuente: Elaboración propia

Tabla 4: Variables específicas del sexo femenino

Información específica sobre personajes del sexo femenino			
Variable	Etiqueta		
Embarazo	Indica si está o ha estado embarazada en algún momento de la narración.		
Aborto	Sí	Natural	
		Provocado	
	No	-	
Hijos	Sí	Apoyo	Familia, amigos, compañeros, pareja, expareja, profesores u otro.
	No	-	
* En todas las variables se ha contemplado la etiqueta N/S para hacer referencia a aquellos casos en los que no hay datos o se ha planteado otra circunstancia ajena a los parámetros de la investigación.			

Fuente: Elaboración propia

4. Resultados

4.1. Características básicas de la *teen serie* como subgénero

Entre las ficciones analizadas se detectan un conjunto de características formales que permiten identificar las fórmulas predominantes de las *teen series* creadas para la televisión convencional y las creadas para las plataformas de vídeo bajo demanda. Las seis producciones que conforman la muestra responden al estándar del formato “serie” y se corresponden con el drama como género principal, lo que constata las conclusiones de trabajos previos que confirman el formato de serie dramática como el predominante en las ficciones españolas para el VOD (Hidalgo-Marí, 2020). Mientras que en las producciones para la televisión convencional el subgénero juvenil se conjuga con el contexto educativo (*HIT* y *Merlí*) y el deportivo (*Las del hockey*), en las ficciones para el VOD se observa un notable interés por el *thriller*, con tendencia hacia lo policíaco (*Élite*) y el misterio (*El Internado: Las Cumbres*).

En cuanto al número de temporadas, se identifica una tendencia hacia series juveniles más largas en el VOD, con un promedio de 3,3 temporadas por serie. Así pues, mientras que *Élite* y *El Internado: Las Cumbres* han sido renovadas por una cuarta y segunda temporada, respectivamente, *SKAM España* ha finalizado con un total de cuatro. Las ficciones para la televisión convencional, por su parte, presentan una media de 2,3, siendo *Merlí* la que más temporadas alberga (3), seguida por *Las del hockey* (2) y *HIT* (1), esta última renovada por una segunda temporada. Destaca, por tanto, una mayor longevidad en las *teen series* creadas para las plataformas *in streaming*, donde el público juvenil obtiene un papel clave como suscriptor a la hora de disparar la popularidad de determinados títulos.

Si bien es cierto que las series de la televisión convencional tienen temporadas más cortas, resulta significativo el hecho de que estas cuenten con un mayor número de episodios y una duración superior. De este modo, el promedio es de 12 episodios por temporada con una duración de 55 minutos, lo que responde al estándar de producción tradicional extendido en la televisión generalista española (Marcos Ramos, 2013, p. 41). En contraste, en el VOD se observa una media de 8,6 episodios que oscilan entre los 40 y 45 minutos de duración, en concordancia con los estándares internacionales de contenidos de ficción (Hidalgo, 2020, p. 124). En este sentido, destaca el caso de *SKAM España* por

presentar episodios con una duración inferior que ronda los 25-30 minutos, siguiendo el formato de la versión original noruega *SKAM*.

En lo que a la calificación por edades se refiere, los contenidos de las plataformas *VOD* establecen la edad mínima que deben tener los espectadores que se establece en los 16 años, basando su recomendación en una serie de factores vinculados a la presencia de contenido sexual, violencia, drogas y lenguaje malsonante. Por su parte, las ficciones juveniles para la televisión convencional están dirigidas a un público más infantil, a partir de los 12 y 13 años, a excepción de *HIT* que también establece el umbral en los 16 años al abordar conflictos sociales desde un punto de vista más maduro.

En cuanto al idioma original, el español es la lengua predominante en el *VOD*, algo lógico si se tiene en cuenta que el presente estudio analiza las *teen series* nacionales. No obstante, el idioma resulta un rasgo significativo en el caso de la televisión convencional, dado que dos de las tres ficciones juveniles españolas de los últimos cinco años (*Merlí* y *Las del hockey*) han sido producidas originalmente en catalán, lo que se corresponde con su estreno en la cadena de ámbito autonómico de Cataluña (TV3). Si bien es cierto que *Merlí* fue subtitulada y doblada al castellano para emitirse en la televisión pública de ámbito nacional (TVE), se hace evidente la escasez de contenidos de corte juvenil en la ficción generalista española, que ha retomado en 2020 la producción propia del subgénero con *HIT* tras siete años de vacío.

En relación con la ambientación, todas las narraciones se desarrollan en una época actual y se sitúan principalmente en el hogar y en el ámbito educativo, bien escenificado en un instituto público de secundaria, como es el caso de *Merlí*, *HIT* y *SKAM España*; o en un colegio o internado privado, como ocurre en *Élite* o *El Internado: Las Cumbres*. A pesar de que *Las del hockey* deja atrás los clásicos pasillos de instituto para centrar su historia en la pista deportiva, este lugar no dista mucho del entorno educativo, puesto que se constituye como un espacio sociocultural en el que las protagonistas experimentan un proceso de aprendizaje y maduración. Por tanto, los resultados constatan los antecedentes analizados, según los cuales las localizaciones predominantes en las *teen series* son la escuela y el hogar (García-Muñoz y Fedele, 2011).

Por otro lado, si se atiende a la estrategia de distribución aplicada por la televisión convencional se observa que, además de facilitar el visionado a la carta en la plataforma digital propia de la cadena tras su emisión en televisión, algunas de las producciones gozan de una nueva vida gracias a los servicios de contenidos bajo demanda. Este es el caso de *Merlí*, cuya difusión se ha visto enormemente impulsada por su reposición en numerosas plataformas, entre las que se encuentran Playz, Netflix, Amazon Prime Video y Filmin. Por su parte, *Las del hockey* también consiguió su particular éxito tras la inclusión de la primera temporada en el catálogo de Netflix, aspecto que se ve reflejado en el incremento de los índices de audiencia durante la emisión de su segunda entrega en TV3, donde ha pasado de los 291.000 a los 357.000 espectadores de media (TVienes, 2020).

En cuanto a las producciones originales de las plataformas *in streaming*, se detecta una estrategia que no contempla la distribución de sus contenidos en otros medios más allá del propio, a excepción de *SKAM España* que propone un formato adaptado a los nuevos hábitos de consumo televisivo juveniles. Se trata de una fórmula de contenidos fragmentados que se configuran a través de *clips* lanzados en el sitio web de la serie y en YouTube a tiempo real, esto es, en el mismo día y hora que está sucediendo en la narración. Semanalmente, los vídeos publicados se unen formando un episodio completo que se sube a la plataforma de *VOD*. La apuesta por generar contenidos en la web y en YouTube antes de su lanzamiento en Movistar+ resulta innovadora en cuanto a que propicia el acceso a los contenidos de forma gratuita sin renunciar a su emisión lineal en una plataforma de pago. De este modo, se ofrece la posibilidad de consumir el producto a tiempo real conectado a las actualizaciones constantes y/o siguiendo los episodios completos una vez a la semana de forma tradicional.

En este sentido, cabe señalar que *SKAM España* es un producto narrativo cuyo origen reside en la réplica de contenidos de la serie original noruega *SKAM*. Las adaptaciones de los distintos países (Francia, Alemania, Italia, Bélgica, Países Bajos y Estados Unidos) son fieles a la genuina estrategia de emisión de la versión original, aunque pueden incorporar pequeñas variaciones, tal y como ha sucedido con la versión española que además de publicar los contenidos en el sitio web ha implementado la emisión de los *clips* en YouTube. En relación con la estrategia narrativa, los *remakes* siguen la misma línea argumental de la versión original e incorporan tramas similares, pero adaptadas a la

cultura y a las tradiciones de cada país para garantizar la comprensión, identificación y recepción de los contenidos por parte de la audiencia. Además, en el caso de *SKAM España* se ha alterado el orden de las temáticas abordadas en cada temporada y se ha introducido un relato original que pone el foco en la relación de dos mujeres bisexuales, en contraste con la serie original, cuyo protagonismo lo obtiene una pareja de hombres homosexuales.

Del mismo modo, resulta relevante destacar la estrategia narrativa de *El Internado: Las Cumbres*, puesto que se trata de una producción que a pesar de haber sido creada para una plataforma de VOD, hereda los elementos básicos de *El Internado* (Antena 3, 2007-2010), una ficción televisiva creada para la televisión convencional. Así pues, *El Internado: Las Cumbres* es un *reboot* que se sustenta en la historia original y parte de la misma premisa, pero introduce personajes, localizaciones y tramas totalmente distintas.

4.2. La representación social de los personajes y sus roles en la ficción

Los datos descriptivos acerca de los 76 personajes que conforman la selección muestral permiten detectar una presencia global equilibrada entre el género masculino (54%, 41 casos) y el femenino (46%, 35 casos). En relación con el tipo de personaje, se observa que 50 (60%) de los adolescentes representados cuentan con un papel principal en la trama, 20 (26%) son personajes secundarios, y 6 (8%) aparecen de forma recurrente. En este sentido, resulta relevante poner en relación la variable que identifica el género con la que analiza el tipo de personaje, ya que a pesar de encontrar un mayor número de hombres en las ficciones analizadas, en aproximadamente la mitad de los casos (48,8%, 20 casos) su protagonismo queda relegado a un papel secundario o recurrente, en contraste con el 80% (29 casos) de mujeres protagonistas. En este sentido, destaca la apuesta por series de ficción juvenil que, siguiendo la tendencia de producciones internacionales, incorporan personajes femeninos al frente de las narraciones. De este modo, tanto *Las del hockey* como *SKAM España* ofrecen una radiografía de la vida cotidiana de un grupo de chicas adolescentes. Por otro lado, destaca el reparto coral detectado en todas las *teen series*, ya que el 95% (72 casos) de los personajes cuenta con una relevancia similar, a excepción de Bruno y Pol en *Merlí* y Amaia y Paul en *El Internado: Las Cumbres* que cuentan con un protagonismo individual.

En cuanto a la procedencia de los personajes, se observa que España es el país predominante con un 79% (51 casos), seguido por una representación residual de Marruecos (7%, 3 casos), Palestina (3%, 2 casos) y Francia (3%, 2 casos). Si bien es cierto que la ficción nacional raramente apuesta por plasmar la diversidad racial presente en la sociedad española, resulta significativo el protagonismo que los adolescentes “racializados” empiezan a obtener en las series juveniles. Así pues, *Élite* introduce protagonistas latinoamericanos (Lucrecia y Valerio), palestinos (Omar y Nadia) y de Senegal (Malick), en *SKAM España* se observan varios personajes que, a pesar de haber nacido en España, son de origen marroquí (Amira, Dounia y Kassim), al igual que ocurre en *Las del hockey* (Laila). Por su parte, *HIT* ofrece personajes procedentes de Polonia (Gus), Venezuela (Jaco) o Marruecos (Nourdin) que reflejan la diversidad existente en un instituto público.

Sin embargo, es casi imposible encontrar personajes racializados sin que ese sea su rasgo definitorio y tengan conflictos relacionados con ello, tal y como ocurre en los casos mencionados anteriormente. En este sentido, llama la atención que los adolescentes “racializados” de *HIT* estén tan estrechamente vinculados a la marginalidad, y que todos los personajes de origen árabe de las ficciones analizadas se asocien con tramas en las que la cultura musulmana adquiere gran importancia.

Si se pone en relación esta variable con la que identifica la religión, se observa que 8 (10%) personajes manifiestan ser practicantes del islam, seguidos por los 6 (8%) que mencionan ser católicos y los 2 (3%) que son ateos. Por último, destaca una notable mayoría de 60 (79%) personajes que no manifiestan en la narración sus creencias religiosas, en caso de que las tengan. Mientras que en los personajes ateos o católicos este aspecto no tiene gran relevancia en las tramas y se menciona superficialmente, los musulmanes se representan en un entorno familiar en el que la religión es un pilar esencial y tiene un valor significativo en sus vidas. Por tanto, se puede concluir que la única religión que se presenta como un componente significativo en la construcción de los personajes adolescentes es el islam.

Los jóvenes musulmanes de las *teen series* españolas recientes tienden a experimentar una disonancia entre su propia cultura y la cultura occidental que caracteriza a su entorno. Un ejemplo de ello se observa en Nadia y Omar de *Élite*, quienes se enfrentan a diferentes

conflictos con sus padres por comportarse de un modo que choca con sus creencias personales. En el caso de Omar, este se ve obligado a desafiar a su padre (y a su religión) para poder vivir su sexualidad libremente. Por su parte, Nadia llega incluso a inventar una relación con un chico musulmán para impresionar a su familia y que le permitan estudiar fuera del país, aunque finalmente esta decide acabar con la farsa e imponerse como una mujer libre de decidir su futuro. Mención especial merece el caso de Amira de *SKAM España*, quien a pesar de manifestar en alguna ocasión un conflicto interno entre lo que quiere y lo que debe, se muestra segura de sí misma y se mantiene firme en sus creencias. Si bien es cierto que su historia gira en gran parte en torno a la religión, Amira es un personaje que se aleja del estereotipo de mujer musulmana sumisa, ya que su familia se representa como comprensiva y flexible, y ella se refleja como la única responsable de sus decisiones.

En cuanto a los datos sobre la clase social, se detecta que la clase media es la más representada con un 49% (37 casos), seguida por la clase alta con un 24% (18 casos) y la baja con un 18% (14 casos). Por tanto, se puede afirmar que la mitad de los jóvenes de la ficción nacional pertenecen a familias con una relativa estabilidad financiera y gozan de una buena calidad de vida. Así pues, se puede ver la representación de la clase media a través de Emma, Flor y Berta en *Las del hockey*; la clase alta a través de Guzmán y Lucrecia en *Élite* o Inés y Paul en *El Internado: Las Cumbres*; y la clase baja mediante Oksana e Iván en *Merlí*. Mientras que los jóvenes de clase alta tienden a representarse como despreocupados y narcisistas, los personajes de clase baja suelen encontrarse con problemas económicos que los llevan a actuar con mayor madurez que el resto de sus compañeros, como ocurre con Viri de *SKAM España* y Pol de *Merlí*, quienes se ven obligados a compatibilizar sus estudios con el trabajo para ayudar económicamente a su familia. En este sentido, resulta curioso la vergüenza que caracteriza en algunos casos a los adolescentes de clase baja, que tratan de ocultar su situación económica aunque para ello tengan que mentir o robar con el objetivo de mitigar la opinión que el resto pueda tener al respecto, tal y como ocurre con Janina en *Las del hockey* y Cayetana en *Élite*.

En relación con el rendimiento académico, destacan los personajes con un buen nivel (37%, 28 casos), regular (21%, 16 casos) y malo (20%, 15 casos), otorgando una escasa representación a aquellos cuyo rendimiento es excelente (13%, 10 casos). A pesar de ser la situación menos representada, los alumnos con resultados excelentes tienden a

reflejarse con inquietudes por su futuro académico y, en el caso de *Élite*, revelan cierta competitividad, tal y como se puede ver en Nadia y Lucrecia. No obstante, cabe señalar que el nivel académico de los jóvenes puede variar a lo largo de los capítulos, del mismo modo que sucede en la vida real con las circunstancias que cada persona pueda atravesar. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en Joan de *Merlí*, quien pasa de obtener unos resultados excelentes a suspender debido a problemas familiares; o Pol, un repetidor de curso que gracias a la labor e influencia de su profesor mejora su actitud y comienza a interesarse por los estudios.

Si se atiende al estado sentimental de los adolescentes se observa que el 55% (42 casos) se encuentran solteros y el 44% (33 casos) con pareja, lo que confirma la ausencia de personajes casados, divorciados o viudos, algo lógico teniendo en cuenta la corta edad de los personajes y que se trata de ficciones ambientadas en el presente. En cuanto a la variable que analiza la fidelidad, se ha encontrado que 21 (28%) de los adolescentes representados son infieles en su relación de pareja, lo que constata que la infidelidad se ha configurado como una línea argumental reincidente en las *teen series* españolas.

En algunas ocasiones, la infidelidad se utiliza como detonante de la historia, tal y como ocurre en *Élite* con Malick, quien tiene una relación con Nadia para ocultar su verdadera orientación sexual al mismo tiempo que mantiene relaciones con su hermano, Omar. Otro ejemplo de ello lo podemos encontrar en *SKAM España*, que se sirve de la infidelidad de Jorge con Eva como punto de partida en el que ambos empiezan una nueva relación, lo que da lugar al desarrollo de la primera temporada de la serie. Si bien es cierto que, en ocasiones, la infidelidad va seguida del arrepentimiento, como vemos en *El Internado: Las Cumbres* mediante Amaia, destacan los casos en los que los adolescentes optan por dejarse llevar aun conociendo las consecuencias de sus actos, lo que finalmente concluye con la ruptura de la pareja en la que se encuentran y el inicio de una nueva relación. Así pues, en *Las del hockey* Lorena engaña a Gina con Flor, con quien finalmente acaba saliendo; en *Élite* Guzmán se enamora de Nadia mientras que continúa con Lucrecia; y en *SKAM España* Joana está con Eloy cuando comienza su relación con Cris.

En cuanto a los datos obtenidos acerca de la orientación sexual, se detecta que la condición heterosexual continúa siendo la más reflejada con un 71% (54 casos). Por su parte, la representación de adolescentes homosexuales queda relegada a un 16% (12

casos) y la de los bisexuales a un 13% (10 casos). No se encuentran casos en los que los personajes expresen que se sienten identificados con una orientación sexual diferente. Del mismo modo, los géneros anteriormente mencionados se han sintetizado en hombre o mujer dado que ningún personaje de las ficciones analizadas se reconoce bajo otra identidad, y tampoco se encuentra representación de personas transgénero en la muestra.

Si se atiende a la presencia de adolescentes homosexuales, se observa que de los 12 casos detectados únicamente 4 corresponden a mujeres, representadas a través de Lorena y Flor en *Las del hockey* y Rita y Adele en *El Internado: Las Cumbres*. Con respecto a la relación entre Rita y Adele, se trata de una pareja sumamente tóxica que está basada en la manipulación y la venganza, puesto que refleja a las dos adolescentes lesbianas caracterizadas por sus carencias afectivas (Adele) y un carácter inestable (Rita) que, lejos de normalizar la situación, proporciona una perspectiva denigrante. En este sentido, resulta esencial puntualizar que el simple hecho de incluir a personajes diversos en las series de ficción no aporta visibilidad ni constituye por sí solo un avance en igualdad y aceptación. La ficción televisiva juvenil requiere narrativas que dejen a un lado los estereotipos e incorporen una visión y valores sociales que contribuyan a la normalización.

A esta mínima representación se suman los 4 casos de mujeres bisexuales, que se pueden ver mediante Gina en *Las del hockey*, Rebeka en *Élite*, y Cris y Joana en *SKAM España*. En este sentido, destaca la pareja formada por Cris y Joana por tratarse de la primera relación entre dos mujeres bisexuales adolescentes representada en la ficción española. Además, la segunda temporada de la serie se centra en Cris y pone el foco en la exploración de la identidad sexual, la autoaceptación, y las inseguridades y miedos derivados de mostrarse abiertamente en sociedad debido al desconocimiento y los prejuicios. A pesar de que los casos mencionados sí obtienen una relevancia significativa en las narraciones, lo cierto es que en el resto de las ficciones no se otorga apenas protagonismo a la homosexualidad y bisexualidad femenina, lo que contribuye a su invisibilidad y provoca una carencia notable de referentes femeninos LGTBIQ+ adolescentes.

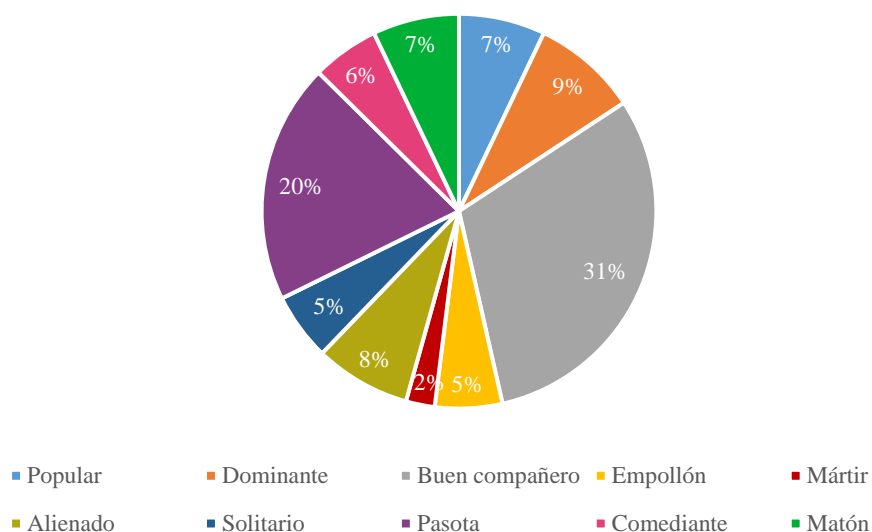
Por otro lado, la representación de hombres homosexuales se ve reflejada en un total de 8 casos, como se observa en Bruno y Oliver de *Merlí* o Darío de *HIT*, entre otros, y

los bisexuales suponen 6 casos. En este sentido, cabe destacar que la bisexualidad masculina representada en las narraciones hace uso de un discurso estereotípico que se asocia al morbo, la curiosidad y la confusión. De este modo, tanto Polo, Christian y Valerio en *Élite* como Julio y Eric en *El Internado: Las Cumbres* se encuentran envueltos en un trío amoroso compuesto por dos hombres y una mujer que, en lugar de poner el foco en la bisexualidad, se centra en reflejar la relación poliamorosa como resultado del deseo sexual y la necesidad de experimentar. No obstante, en el caso de Polo en *Élite* sí se observa una evolución en el tratamiento de su bisexualidad. Mientras que en la primera temporada su relación suscita dudas sobre su orientación sexual y se da a entender que puede encontrarse en una fase pasajera entre la heterosexualidad y la homosexualidad, a partir de la segunda entrega se refleja claramente que no se trata de una etapa puntual ni de una confusión: le gustan ambos sexos.

Un caso diferente se encuentra en Pol de *Merlí*, quien al inicio se presenta como un joven atractivo y popular con facilidad para ligar con chicas y disfrutar de las relaciones sexuales sin comprometerse. Al margen de la imagen que se ha creado de cara al exterior, Pol empieza a sentirse atraído por su amigo Bruno, con quien mantiene relaciones sexuales de las que disfruta sin tabúes pero reniega ante su entorno. A partir de este momento, el personaje se ve inmerso en un proceso de aceptación hasta que finalmente asume que, aunque tiene relaciones con hombres y mujeres, su realidad sexual y afectiva no se adscribe a ninguna etiqueta identitaria.

En cuanto al rol asignado a los personajes, destaca el de buen compañero con un 31% (39 casos), como se puede ver en Eva, Viri y Nora en *SKAM España* o Tània, Marc y Mònica en *Merlí*; y el de pasota con un 20% (25 casos), representado en Erika y Darío en *HIT* o Lorena y Emma en *Las del hockey*. Asimismo, los roles de adolescente dominante (9%, 11 casos), alienado (8%, 10 casos), popular (7%, 9 casos) y matón (7%, 9 casos) cuentan con una presencia similar. Por último, se observa que los menos representados corresponden con el de empollón, solitario y comediante con un 5% (7 casos cada uno), y el de mártir con un 2% (3 casos).

Gráfico 1: Roles predominantes de los personajes



Fuente: Elaboración propia

Teniendo en cuenta que en algunos casos se han atribuido dos roles por persona, resulta significativo analizar cuáles son las combinaciones más frecuentes a la hora de representar a los adolescentes en la ficción nacional. Según los datos obtenidos, el rol de buen compañero suele ir junto al de empollón (Nadia en *Élite*, Amira en *SKAM España*, Nil en *Las del hockey*, y Joan en *Merlí*, entre otros); o comediante (Lluc en *Las del hockey*, Marc en *Merlí* o Hugo en *SKAM España*); el matón ligado con el dominante (Elena y Nourdin en *HIT*, Miquel en *SKAM España* o Janina en *Las del hockey*) o el pasota (Rebeca en *Élite* o Jaco en *HIT*); y el solitario junto al de pasota (Darío en *HIT*, Iván en *Merlí* o Omar en *Élite*). Aunque no es de los más comunes, destaca la tendencia de representar el rol de mártir acompañado con el de alienado, tal y como se puede observar en *HIT* mediante Silvia y Gus, ambos representados como adolescentes que son manipulados por su “amiga” hasta el punto de hacer lo que ella les pide sin reparar en el daño que puedan estar causando, y sin importar si para ello tienen que renunciar a su propia voluntad.

4.3. La representación psicológica de los personajes

Encontrar personajes de ficción que presenten trastornos psicológicos resulta fundamental para visibilizarlos y romper los estigmas existentes en la sociedad. Si bien es cierto que se trata de un tema amplio y complejo que mal tratado puede perpetuar

estereotipos negativos hacia las personas que lo padecen, una representación realista puede contribuir a acabar con la desinformación y tomar consciencia acerca de los prejuicios y la discriminación basada en ideas erróneas. Según los datos obtenidos al respecto, se detecta que los personajes diagnosticados con un trastorno psicológico en la ficción juvenil española representan un 17% (13 casos). Es conveniente señalar que únicamente se han considerado los casos en los que se ha manifestado un diagnóstico profesional. Por tanto, no forman parte del porcentaje indicado aquellos personajes que puedan ser susceptibles de padecer algún trastorno pero no haya sido diagnosticado abiertamente en la narración. Más allá del número de casos representados, se ha considerado esencial reflexionar acerca de cómo se presenta a los personajes que lo padecen y el tratamiento narrativo que se lleva a cabo, desde una perspectiva que no pretende ahondar en tecnicismos ni en valoraciones sobre salud mental.

A través de Iván en *Merlí* se representa un trastorno que hasta el momento no había tenido cabida en la ficción juvenil nacional, la agorafobia. Se trata de un trastorno de ansiedad que, en el caso de Iván, se caracteriza por sufrir crisis de pánico y una fuerte angustia provocada por el temor a determinadas situaciones en el exterior, llegando a recluirse en su domicilio. Durante la primera temporada, la serie aborda la cuestión desde dos puntos de vista: por un lado, retrata los prejuicios que tienen sus compañeros de clase, quienes en lugar de tratar de entenderlo se ríen de él y lo llaman “el friki”; por otro lado, muestra la situación que el joven vive encerrado, la impotencia y los problemas que su madre debe afrontar, y el proceso de acompañamiento que lleva a cabo Merlí, su profesor, gracias a quien finalmente el principio de agorafobia que padece Iván evoluciona favorablemente. Aunque probablemente en la realidad se trate de un proceso más lento y complicado que deba ser tratado por un especialista, la serie trata de reflejar la importancia de entender, valorar y ayudar a la persona que está sufriendo sin juzgarla.

Por otra parte, destaca la presencia de personajes con Trastorno por Déficit de Atención (TDA) e Hiperactividad (TDAH) en dos de las ficciones estudiadas. Mientras que en el caso de Eric en *El Internado: Las Cumbres* se menciona superficialmente que tiene TDA y apenas se le otorga interés en la trama, mediante Laila en *Las del hockey* sí se pone el foco en las dificultades que puede experimentar una persona con TDAH. Aunque no se profundiza en la afección, la serie plasma los problemas de Laila para

mantener la atención y concentrarse en los estudios, además de algunos comportamientos impulsivos que la llevan a plantearse la necesidad de iniciar un tratamiento.

Mención especial merece el protagonismo otorgado al Trastorno Límite de la Personalidad (TLP) que padece Joana en *SKAM España*. A pesar de que en un principio no se explicita, poco a poco se dejan entrever comportamientos de riesgo que reflejan su inestabilidad emocional. A través de los ojos de Cris, con quien acaba de comenzar una relación, se presenta de manera poco habitual en la ficción un trastorno prácticamente desconocido para la sociedad. Aunque la primera reacción de su pareja está marcada por el desconocimiento y el miedo, *SKAM España* apuesta por diálogos basados en el respeto y la necesidad de comprender que “Joana se querrá poner bien como cualquier otro enfermo”, y para ello existe ayuda profesional y tratamiento con el que el paciente puede mejorar. Además, el carácter transmedia de la serie ha derivado en la creación de una cuenta real en Instagram (@_minutoaminuto_) que forma parte del contexto de la ficción y en la que han participado como asesores expertos en TLP (Abbas, 2019). A través del perfil, Joana se enfrenta a su enfermedad y comparte los síntomas de forma muy visual para ampliar la información y ayudar con el trastorno.

Dada la relevancia de los trastornos por uso de sustancias, detectados en 7 de los casos, se ha analizado de forma más específica la relación existente entre los adolescentes y el consumo de alcohol, tabaco y otras drogas para determinar si los jóvenes representados consumen en un entorno social, son consumidores habituales, padecen una adicción o no consumen. En relación con el tabaco conviene señalar que, aunque son numerosos los personajes en los que se infiere una adicción, no se ha considerado que se padezca un trastorno en ninguno de los casos debido a la ausencia de un diagnóstico que lo determine.

Los datos obtenidos sobre el alcohol indican que 64 (89%) de los personajes son bebedores sociales, esto es, no beben en solitario pero sí cuando se encuentran con amigos. Es habitual en las *teen series* españolas representar a los adolescentes bebiendo en situaciones sociales que pueden ir desde una reunión tranquila hasta fiestas en las que se ingiere una cantidad abundante de alcohol mediante la práctica del botellón, tal y como se refleja en todas las ficciones analizadas. Por otra parte, se observan 6 (8%) personajes que son consumidores habituales y 1 (1%) que padece una adicción. Aunque la línea que separa al bebedor habitual del adicto es francamente delgada, puesto que ambos casos

pueden ser similares en cuanto a la cantidad y frecuencia de consumo, se considera que una persona padece un trastorno por uso de sustancias cuando el alcohol interfiere en diferentes áreas de su vida y no es capaz de dejar de beber sin ayuda.

Un ejemplo de ello se encuentra en Óscar en *Las del hockey*, quien tras la muerte de su padre se refugia en los juegos de apuestas *online* y en el alcohol como vía de escape para paliar su sufrimiento, lo que deriva en una adicción por partida doble. Su embriaguez origina un incidente que actúa como detonante para que tanto él como su entorno se den cuenta de que tiene un problema y necesita ayuda. En cuanto a los consumidores habituales, destaca la representación de personajes que utilizan el alcohol como medio para hacer frente a sus problemas, tal y como se observa en Polo, Carla o Guzmán en *Élite* y Raquel en *Las del hockey*. Todos consumen con asiduidad tanto en grupo como individualmente, y dejan entrever una alta posibilidad de que esta práctica les conduzca a una adicción. Sin embargo, cuando el conflicto que les había empujado a beber se resuelve también se frena el consumo y, aunque la representación da lugar a dudas, no se diagnostica en ningún momento que padezcan un trastorno. Por último, destaca el hecho de que tan solo 5 (7%) de los adolescentes representados no aparezcan bebiendo alcohol. Mientras que Amira y Dounia en *SKAM España* son las únicas que aclaran que no beben por respeto a sus creencias religiosas, y afirman que a veces incluso se sienten apartadas del grupo de amigos por ello, a través de Inés, Adele y Rita en *El Internado: Las Cumbres* simplemente se detecta su ausencia en la narración.

Por todo lo expuesto, se puede afirmar que los adolescentes representados en las *teen series* españolas reflejan un consumo de alcohol extendido y normalizado. Teniendo en cuenta que el alcohol es, con diferencia, la sustancia psicoactiva más consumida entre los adolescentes de 14 a 18 años en España³, se constata la capacidad de la ficción televisiva para configurarse como un retrato de la sociedad en la que se encuentra inmersa.

En relación con la variable acerca del tabaco, se detecta que un 41% (31 casos) de los personajes fuman habitualmente, tal y como se puede ver en Cris y Dani en *SKAM España* o Andrés y Marga en *HIT*; un 37% (28 casos) se representa fumando en situaciones sociales, como se observa en Emma y Raquel en *Las del hockey*; y un 22% (17 casos) no

³ Según los datos estadísticos publicados por el Ministerio de Sanidad, Consumo y Bienestar Social para el año 2020 y disponibles en <https://bit.ly/3tytyX7>

se muestra fumando tabaco en ninguna ocasión, como se ve en Mònica e Iván en *Merlí* o Eric, Paul y Julio en *El Internado: Las Cumbres*. A pesar de que el consumo de tabaco se representa como una práctica normalizada que pasa desapercibida, la acción de fumar se asocia con los personajes que tienden a ocupar una posición superior en el grupo de pares, caracterizados por ser los rebeldes y “malotes” de la serie. Un ejemplo de ello se observa en Amaia y Paz en *El Internado: Las Cumbres*, Pol y Berta en *Merlí*, Rebeka, Omar y Valerio en *Élite* o cualquiera de los personajes de *HIT*. Se trata de una paradoja de la ficción televisiva juvenil en la que el tabaco se representa como un símbolo de irreverencia y empoderamiento que contribuye a normalizar la figura del fumador, en contraste con la mala imagen que tiene actualmente el tabaco en la sociedad.

En cuanto a otras drogas, entre las que destaca el cannabis como la sustancia con mayor prevalencia, se ha detectado el consumo en un entorno social en un 53% (40 casos) de los personajes, seguido por un 17% (13 casos) que hacen uso de forma habitual y un 8% (6 casos) que sufre una adicción. Teniendo en cuenta el protagonismo que tienen las drogas en *Élite*, se ha podido encontrar una representación de todas las formas de consumo entre sus personajes, como vemos en Samuel y Lucrecia (consumidores sociales), Ander y Omar (consumidores habituales), y Valerio y Carla, quienes se representan en múltiples ocasiones consumiendo cocaína (trastorno por uso de sustancias). Por otro lado, resulta relevante el caso de Inés en *El Internado: Las Cumbres* por sufrir una adicción que no es voluntaria, si no que está causada por la fuerte medicación que su padre le obliga a tomar desde hace años y que le lleva incluso a padecer amnesia. En relación con el tráfico de drogas, se detecta que el 9% (7 casos) de los personajes vende sustancias, como se puede observar mediante Omar, Valerio, Rebeca y Samuel en *Élite*, quienes trafican tanto dentro como fuera del colegio; o Pol en *Merlí*, que empieza a vender como una vía para conseguir dinero rápido.

En términos generales el consumo de drogas tiende a reflejarse como una práctica común entre los jóvenes, sobre todo en relación con el cannabis, que se percibe como una sustancia de bajo riesgo y de fácil disponibilidad; y la cocaína, cuyo consumo tiende a representarse con normalidad asociado a la fiesta y el descontrol, tal y como se observa en *Élite*. No obstante, las ficciones también incorporan tramas que tratan de incidir en las consecuencias negativas que pueden derivar del consumo de drogas, tales como los brotes

psicóticos (Gerard en *Merli*), la dificultad para tomar consciencia (Carla en *Élite*) o la recurrencia a la sustancia para aliviar el malestar (Erika en *HIT*).

Por otro lado, si se atiende a la presencia de otras adicciones diferentes a las mencionadas, se observa a Ricard en *Las del hockey*, quien se dopa para mejorar su rendimiento físico y está obsesionado con ser el mejor en el deporte que practica; y a su compañero Òscar, que además del ya mencionado alcoholismo sufre un trastorno adictivo por las apuestas en internet que le llevan a perder todo su dinero e incluso a robar a su madre para saciar la necesidad incontrolable de jugar.

En cuanto a las variables que analizan la violencia recibida, se observa que en 40 (52%) de los casos los personajes no han sufrido violencia, en 21 (28%) han soportado violencia psicológica, en 3 (4%) violencia física, y en 12 (16%) tanto psicológica como física. La mayoría de las veces los agresores son los propios compañeros (61%, 25 casos), aunque también se encuentra violencia proveniente de profesores (10%, 4 casos), amigos (7%, 3 casos), padres (5%, 2 casos), parejas (3%, 1 caso), exparejas (3%, 1 caso) u otras personas que no forman parte del entorno directo de la víctima (12%, 5 casos). Entre los motivos por los que las víctimas son agredidas destacan cuestiones de género (16%, 7 casos), orientación sexual (12%, 5 casos), religión (12%, 5), apariencia física (12%, 5 casos) y nivel adquisitivo (9%, 4 casos). Finalmente, se observa un alto porcentaje (39%, 17 casos) de jóvenes que sufren violencia por otras causas, como tener una mala relación con el agresor o ser diferente.

Un ejemplo de persona que sufre violencia psicológica a causa de la religión es Nadia en *Élite*, quien se enfrenta a prejuicios y a insultos por parte de sus compañeros por ser musulmana, al mismo tiempo que es advertida por la directora del colegio de que debe quitarse el hiyab para ir a clase o será expulsada. Asimismo, su hermano Omar también sufre violencia verbal por el mismo motivo, aunque en menor medida al no ser alumno del mismo instituto. Nadia también se enfrenta a discriminación y comentarios peyorativos relacionados con su bajo nivel adquisitivo, al igual que le ocurre a Samuel y Christian al llegar como becados a un colegio en el que todos los alumnos tienen un elevado poder económico.

En cuanto a la violencia psicológica relacionada con la orientación sexual, en *El Internado: Las Cumbres* se observa cómo Julio tiene que soportar comentarios homófobos por parte de un profesor delante de todos sus compañeros de clase. Además, el personaje cuenta que el motivo de estar en el internado es precisamente arremeter contra un profesor que le llamaba “maricón” en su antiguo colegio. Por su parte, a Darío en *HIT* también se le agrede verbalmente por su sexualidad, incluso sin que él en ningún momento haya manifestado a sus compañeros ser homosexual. En el caso de Lucas de *SKAM España* sufre tanto violencia psicológica como física por parte de un grupo de jóvenes homófobos que lo acosan e insultan por la calle, y uno de ellos llega a agredirle pegándole un fuerte puñetazo en la cara. La serie muestra el impacto psicológico que tiene la agresión en Lucas y, una vez más, hace uso de su transmedialidad para reivindicar a través del Instagram del personaje (@xaolukas) el derecho a ser uno mismo y la relevancia de denunciar cualquier agresión discriminatoria.

En relación con la violencia por motivos de apariencia física, a través de Silvia en *HIT* se reflejan las consecuencias de sufrir vejaciones constantes por parte de compañeros de clase y “amigos”. Si bien es cierto que no sufre agresiones físicas, la influencia de los insultos y comentarios malintencionados le llevan a automutilarse por odiar su propio cuerpo. *HIT* trata de plasmar el problema existente e incide en la importancia de querer y respetar al cuerpo ignorando los cánones de belleza marcados por la sociedad. Una reflexión diferente se plantea en *Élite* mediante Yeray, un joven que sufrió *body shaming* durante su paso por el colegio y regresa años después para demostrar a los compañeros que lo avergonzaban que ahora es un chico exitoso y en buena forma física. Aunque no se profundiza en el tema, su comportamiento denota una carencia afectiva y la necesidad de reconocimiento social derivada del *bullying* que sufrió en el pasado.

Si se atiende a la información recogida respecto a la violencia que ejercen los personajes, se observa que 52 (68%) no han agredido en ningún momento, 12 (16%) lo han hecho psicológicamente, 1 (1%) físicamente y 11 (15%) tanto psicológica como físicamente. Las personas a las que suelen agredir son sus compañeros (50%, 17 casos), profesores (32%, 11 casos) y amigos (13% 4 casos), y los motivos más frecuentes son el género (16%, 5 casos), físico (10%, 3 casos), orientación sexual (10%, 3 casos) y otros (56%, 19 casos).

Dentro de la categoría “otros” se pueden encontrar diferentes motivos, como se ve mediante Pol y Berta en *Merlí*, que se burlan reiteradas veces de Iván por el simple hecho de ser diferente en parte debido a su enfermedad mental; o en cualquiera de los personajes de *HIT*, quienes elevan considerablemente la representación de adolescentes violentos debido a que todos sufren y ejercen violencia, normalmente entre ellos, por tener una mala relación fundamentada en el odio y la rabia. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en Elena empujando por las escaleras a Marga e iniciando una pelea física en el patio sin motivo aparente, o Jaco y Nourdin insultándose constantemente el uno al otro hasta provocar también un enfrentamiento físico. Además, en *HIT* también se representa la violencia hacia los profesores, tal y como se puede ver mediante Andrés y Erika, quienes amenazan a un profesor con acusarlo falsamente de haberles agredido, o Gus, quien quema los coches de diversos profesores por “amor”.

En cuanto a las estructuras familiares representadas, predomina la nuclear con un 36% (27 casos), seguida por la monoparental con un 19% (14 casos), la adoptiva con un 7% (5 casos) y los padres separados no cooperativos con un 9% (7 casos), lo que deja una representación residual a los padres separados cooperativos (3%, 2 casos), los abuelos acogedores (3%, 2 casos) y las familias homoparentales (1%, 1 caso). En este sentido, resulta relevante reflexionar acerca del contexto en el que se muestran las diferentes estructuras familiares. Así pues, la familia nuclear tiene una gran presencia en *SKAM España* mediante Amira, Viri, Cris, Nora y Joana, entre otros. Sin embargo, en contraste con otras ficciones juveniles, en *SKAM España* la familia se encuentra en un segundo plano, los personajes adultos no obtienen un protagonismo significativo en las tramas ni aportan la solución a los conflictos de los adolescentes, únicamente aparecen cuando la historia lo requiere. Por otro lado, destaca la representación de familias nucleares que se muestran incapaces de afrontar la pérdida de uno de sus hijos, tal y como se ve en la familia de Marga en *HIT*, Oliver en *Merlí* y Guzmán en *Élite*.

En relación con las familias monoparentales se observa que el progenitor que tiende a estar presente es la madre, como se observa en Flor en *Las del hockey*, Cayetana y Rebeca en *Élite*, o Mònica en *Merlí*. No obstante, también hay adolescentes que están a cargo de su padre, como Nourdin y Erika en *HIT* o Pol en *Merlí*. Por otra parte, las familias con padres separados no cooperativos se caracterizan, nuevamente, por contar con la madre a la cabeza debido a la ausencia o falta de interés hacia sus hijos por parte del padre. Un

ejemplo de ello se ve en *Merlí* mediante Gerard, quien vive con su madre y manifiesta en repetidas ocasiones que la única relación que tiene con su padre es para recibir dinero; o Marc, cuyo padre se ha desentendido tanto de él como de su hermano y reaparece de forma intermitente en sus vidas cuando tiene problemas. También se observa el caso inverso, en el que la madre se desentiende y el padre es quien se ocupa, tal y como se observa en la familia de Raquel en *Las del hockey*.

Entre los personajes pertenecientes a familias adoptivas, destaca el protagonismo otorgado a este asunto en la trama de Emma en *Las del hockey* y la de Oksana en *Merlí*, puesto que ambas manifiestan rabia y tristeza por haber sido abandonadas por sus familias biológicas, lo que les produce la sensación de no ser suficiente y un miedo inherente a ser abandonadas de nuevo. Otro ejemplo se encuentra en Guzmán en *Élite*, quien fue adoptado por un empresario rico tras la muerte de sus padres biológicos debido a una sobredosis de drogas.

Los padres separados cooperativos, por su parte, se representan en la familia de Lorena y Òscar en *Las del hockey*, cuyos padres están divorciados pero se responsabilizan del cuidado de sus hijos y están implicados en sus vidas. Por otro lado, las familias con abuelos acogedores se observan en el caso de Andrés en *HIT*, cuyo padre está en la cárcel, su madre falleció y su abuela cuida de él; y en Eric en *El Internado: Las Cumbres*, quien a pesar de vivir en el internado está a cargo de sus abuelos, ya que su madre falleció y su padre se encuentra en un centro de desintoxicación. Finalmente, la familia homoparental solo se representa en el caso de Polo en *Élite*, donde se ofrece una imagen muy negativa acerca de dicha estructura familiar, puesto que se representa a sus dos madres como mujeres influyentes que tratan de solucionar los problemas de su hijo con dinero y lo presionan para que actúe como ellas quieren.

4.4. La representación de la mujer adolescente

Dado que la violencia recibida por las mujeres por causa de género se evidencia en 6 (8%) de los casos, se ha considerado relevante profundizar en las situaciones representadas. En primer lugar, destaca la violencia originada por la difusión de imágenes o vídeos de carácter íntimo sin consentimiento para acosar a la víctima. En el caso de Nadia en *Élite*, uno de sus compañeros graba y difunde un vídeo sexual en el que aparece con Guzmán, lo que da lugar a numerosos comentarios y burlas por parte de los alumnos

del instituto. A pesar de aparecer ambos en el vídeo, tanto el hombre como la mujer, quien sufre la humillación y la vergüenza es ella, que además debe afrontar la ofensa que este hecho le supone como mujer musulmana.

De forma similar, Mònica en *Merlí* debe soportar que sus compañeros de clase vean imágenes íntimas suyas enviadas por su expareja con el único propósito de hacerle daño. La serie se centra en demostrar que tanto la primera persona que lo envía sin consentimiento como todo aquel que lo reenvía tiene parte de culpa, ya que está contribuyendo a la rápida difusión de las imágenes y aumenta la vulnerabilidad de la víctima. Por otro lado, Berta en *Las del hockey* sufre el acoso y las amenazas de un fotógrafo que trata de aprovecharse de unas imágenes que ella le ha enviado en ropa interior para iniciar un chantaje. Se trata, por tanto, de tres mujeres adolescentes representadas en la ficción televisiva juvenil que son víctimas de una forma de acoso cada vez más común y peligrosa que afecta gravemente a la intimidad de la persona. Si bien es cierto que se refleja el acoso que sufren y se reflexiona acerca de los peligros que supone compartir este tipo de contenido en la red, resulta preocupante que no se incida en las consecuencias legales derivadas del delito cometido, puesto que una vez resuelto el conflicto parece olvidarse.

Por otro parte, se observan casos en los que la violencia se inicia con un patrón de abuso verbal que da paso al psicológico. Así pues, Marga en *HIT* sufre acoso por parte de sus compañeros, principalmente hombres, quienes la insultan y juzgan por disfrutar de su libertad sexual. Además, la humillación va más allá y se materializa en la puerta del baño de los chicos, donde todos los que han tenido relaciones con ella apuntan sus nombres a modo de insignia. *HIT* pone el foco en mostrar lo vomitivo que resultan estos comportamientos machistas fruto de las convenciones impuestas por una sociedad patriarcal en la que cuando un hombre es promiscuo es un seductor y cuando lo es una mujer se le atribuye un rol negativo.

Del mismo modo, en *SKAM España* tanto los compañeros de instituto como sus propias amigas avergüenzan a Eva por besarse con un chico que tiene pareja. Además, el suceso se extiende por internet llegando incluso a crear un Instagram real en el que se la insulta y acosa. En este sentido, cabe destacar que el perfil en la red social trascendió la ficción televisiva y obtuvo una respuesta por parte de los seguidores de la serie

sorprendentemente positiva y esperanzadora. Sin formar parte de ningún guion, los fans denunciaron la cuenta por causa de odio e incluso crearon un nuevo perfil en el que se equiparaba la responsabilidad del chico con la de ella, puesto que al fin y al cabo era algo que había ocurrido entre dos personas. A pesar de que se trata de un hecho externo a la ficción, estas actuaciones reflejan el avance en igualdad de género que está en auge entre los más jóvenes y que se puede ver potenciado por producciones televisivas que reivindiquen su importancia.

Además, *SKAM España* ha apostado por otorgar un protagonismo notable a la violencia de género en una temporada dedicada a Nora, en la que se muestra el peligro derivado de caer en una relación tóxica y se recogen conductas que atentan contra la integridad psíquica y emocional de la mujer. Al principio de la relación, cuando se empiezan a dar los primeros comportamientos controladores y posesivos por parte de su pareja, ella se adapta a la situación y la vive como si de algo romántico se tratase. Sin embargo, poco a poco Nora va quedando anulada y acepta exigencias que van en contra de sus principios para evitar el conflicto, lo que deriva en el aislamiento social, el chantaje emocional y la culpabilización. Asimismo, una vez más, tras acabar con la relación se da la circunstancia de que su (ex)pareja amenaza con publicar en internet fotos privadas sin su consentimiento. Por todo lo expuesto, se confirma que *SKAM España* no solo representa los conflictos, si no que ofrece las herramientas necesarias para superarlos, busca denunciar situaciones de opresión en las que se puede ver atrapada hasta la mujer más empoderada y, sobre todo, habla de feminismo y sororidad.

Si se atiende a la representación de mujeres adolescentes embarazadas nos encontramos con un escaso 3% (2 casos) que corresponde a Marina en *Élite* y Berta en *Las del hockey*. En el caso de Marina, el embarazo se produce de forma no deseada por tener relaciones sexuales sin protección y, aunque se plantea el aborto como una opción, decide seguir adelante. Resulta relevante destacar que se trata de una adolescente de familia acomodada, puesto que evidencia que el embarazo no deseado es un incidente que puede sucederle a cualquier mujer indiferentemente de su clase social, lo que escapa del discurso prototípico que asocia la maternidad no deseada a la escasez de recursos económicos (Hidalgo-Marí y Palomares-Sánchez, 2020). Finalmente, por cuestiones narrativas el personaje muere y no se da mayor importancia a la pérdida del niño. Aunque se podría decir que la situación visibiliza y recuerda la importancia de mantener relaciones

sexuales seguras, lo cierto es que *Élite* es una serie en la que el uso del preservativo por parte de los jóvenes brilla por su ausencia.

Por otro lado, Berta se queda embarazada sin desearlo por fallo del método anticonceptivo y decide abortar, lo que representa el único caso (1%) de interrupción voluntaria del embarazo que se da en las ficciones juveniles analizadas. Ante tal situación, se refleja el malestar y la preocupación que siente Berta, que incluso busca remedios caseros para abortar en internet, hasta que finalmente decide pedir ayuda profesional. A pesar de que ella quiere mantenerlo en secreto, su médico le recuerda la obligación de tener una autorización adulta para realizar la intervención e insiste en que es preferible contar con apoyo en este tipo de circunstancias.

En relación con las adolescentes que tienen hijos, únicamente (1%) se observa la representación de Oksana en *Merlí*, quien llega como alumna nueva al instituto y prefiere no contar a nadie su situación de madre porque considera que la trataran de forma diferente. De hecho, cuando sus compañeros descubren que es madre dejan de verla como a una más del grupo y parece que pierde su derecho a salir de fiesta, divertirse o hablar con un lenguaje inapropiado. *Merlí* trata de reflejar que se puede ser madre soltera adolescente, cualesquiera sean las circunstancias, y tener una vida normal. Aunque Oksana manifiesta en reiteradas veces que el hecho de haber sido madre tan joven ha condicionado su vida y coarta su libertad, da total prioridad a los cuidados de su hijo y consigue continuar sus estudios gracias al apoyo de su familia.

4.5. Diferencias entre la representación en la televisión convencional y las plataformas de VOD

La llegada de las plataformas de distribución de contenidos audiovisuales ha originado una nueva forma de producir ficción televisiva en España. Con el objetivo de valorar las diferencias y similitudes existentes entre el contenido narrativo de las *teen series* creadas para la televisión convencional y las creadas para las plataformas de VOD, la presente investigación comprende 34 casos de análisis en la televisión generalista y 42 en las plataformas *in streaming*.

En primer lugar, si se atiende a las variables generales se observa que apenas existen diferencias en cuanto al tipo de personaje y el protagonismo que obtienen, puesto que en

ambos medios destaca la presencia de personajes principales con protagonismo coral. En cuanto a la procedencia de los adolescentes representados, se detecta una mayor diversidad racial en las ficciones para el *VOD*, donde el 24% (10 casos) de los personajes son de origen extranjero, frente al 15% (5 casos) de las ficciones generalistas. Si bien es cierto que en *Merlí*, la serie de televisión convencional menos reciente de la muestra, todos los protagonistas son blancos por defecto y únicamente se puede encontrar a un personaje de origen ucraniano (Oksana), ficciones más recientes como *Las del hockey* y *HIT* constatan la tímida incorporación de protagonistas “racializados” en la producción de ficción generalista. Del mismo modo, se da una mayor cabida a la religión de los personajes en las series creadas para el *VOD* (24%, 10 casos), aunque las diferencias con la televisión convencional (18%, 6 casos) no son demasiado significativas.

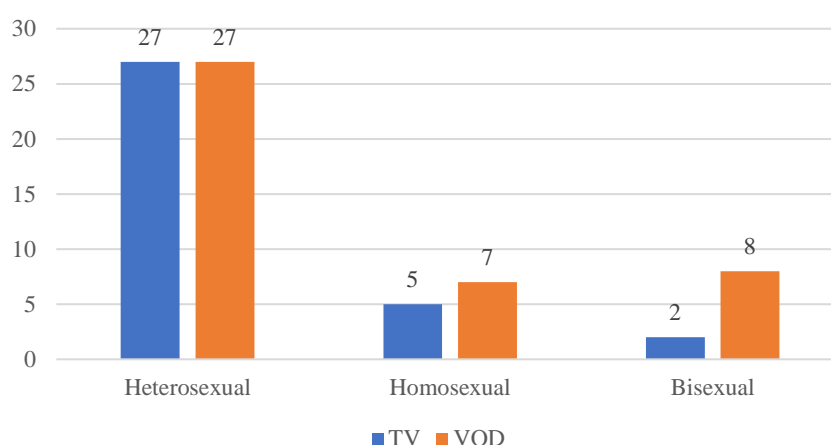
Por otra parte, los datos acerca de la clase social reflejan una diferencia sustancial entre las producciones para televisión, donde la clase más representada es la media (67%, 22 casos), tal y como se puede ver en protagonistas como Emma en *Las del hockey*, Silvia en *HIT* o Tània en *Merlí*; y las creadas para el *VOD*, donde la clase media y alta obtienen la misma presencia (36%, 15 casos cada una). En este sentido, resulta relevante mencionar el sesgo existente en la muestra derivado de *Élite*, una serie que se desarrolla en un exclusivo colegio privado con estudiantes que, en su gran mayoría, presentan un elevado poder adquisitivo.

Si bien es cierto que no se observan diferencias notables respecto al estado civil, puesto que se detecta un equilibrio entre los personajes con y sin pareja, la variable que determina la fidelidad de los personajes revela una mayor tendencia a la infidelidad en las ficciones para el *VOD* con un 31% (13 casos), en contraste con el 21% (7 casos) representado en la televisión en abierto. En todas las ficciones la infidelidad se utiliza como un recurso narrativo que obtiene un tratamiento similar, puesto que pretende afectar a la estabilidad y el compromiso de la pareja dando lugar a nuevas tramas. Además, en el caso de *Élite*, la infidelidad va un paso más allá y se asocia al morbo y a la desobediencia de la norma social que establece la exclusividad sexual de la pareja.

En cuanto a la orientación sexual, destaca una mayor diversidad en las ficciones creadas para el *VOD*, donde un 17% (7 casos) de los personajes adolescentes son representados como homosexuales, y un 19% (8 casos) como bisexuales. La televisión

convencional, por su parte, refleja un 15% (5 casos) de jóvenes homosexuales, y un escaso 6% (2 casos) de bisexuales. A pesar de que predominan las personas jóvenes heterosexuales en ambos medios, las series para el *VOD* poco a poco van otorgando una mayor visibilidad al resto de orientaciones sexuales. En este sentido, resulta relevante recordar la representación anteriormente mencionada acerca de las diferentes identidades sexuales y señalar que la importancia no reside en la cantidad de adolescentes LGTBIQ+ representados en cada medio, sino también, y sobre todo, en la forma en la que se presentan y el discurso narrativo al que se asocian.

Gráfico 2: Orientaciones sexuales predominantes según el medio



Fuente: Elaboración propia

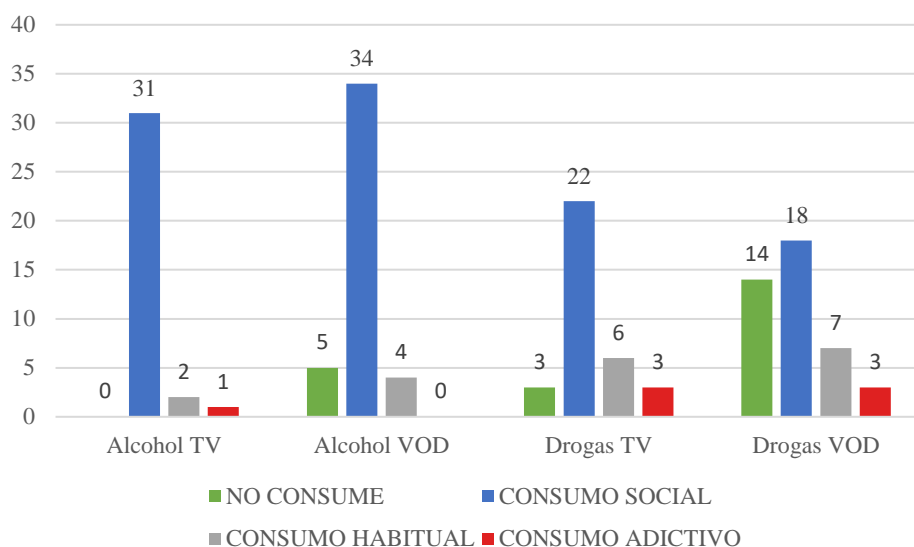
En cuanto a la identificación del rol de los personajes se detecta una representación uniforme, ya que el rol de buen compañero es el más recurrente con un 30% tanto en la televisión convencional (17 casos) como en las plataformas de *VOD* (21 casos), seguido del rol de pasota con un 25% (14 casos) y 15% (11 casos), respectivamente. Además, en las ficciones para el *VOD* los roles de popular (11%, 8 casos) y dominante (10%, 7 casos) adquieren un protagonismo relevante, tanto combinados, como se observa en Carla y Lucrecia en *Élite* o Inés en *SKAM España*, como por separado.

Por otra parte, si se analiza la variable específica que hace referencia a los trastornos psicológicos, se detecta que apenas hay variaciones entre las producciones para la televisión (21%, 7 casos) y las de plataformas (15%, 6 casos). Además, en ambos medios

la mitad de los casos corresponden a personajes que padecen un trastorno por uso de sustancias. En cuanto al tratamiento narrativo ofrecido en torno a las enfermedades mentales, nuevamente se constata que la distinción no reside tanto en el medio para el que se producen las ficciones, sino en la perspectiva desde la cual se abordan. Por ello, en las series para plataformas de *VOD* se puede encontrar a personajes con enfermedades que se plantean desde un punto de vista crítico y reflexivo, como se observa en el caso del TLP de Joana en *SKAM España*; y a otros cuyo trastorno tiene poca o ninguna relevancia en la narración, como sucede con el trastorno por uso de sustancias de Valerio en *Élite*, o el TDA de Eric en *El Internado: Las Cumbres*. Del mismo modo, en las series para la televisión convencional la representación de trastornos puede producirse aportando visibilidad a problemas, como se observa en el abuso de sustancias de Erika y las autolesiones de Silvia en *HIT*; o de forma superficial, como ocurre con el TDAH de Laila en *Las del hockey*.

En relación con el consumo de alcohol, en las producciones para la televisión generalista se detecta que todos los personajes beben, bien sea de forma social (91%, 31 casos), habitual (6%, 2 casos) o adictiva (3%, 1 caso). En cambio, en las plataformas *in streaming* se observa a 5 (12%) adolescentes que no consumen alcohol y, aunque lo cierto es que la mayoría sí lo hace, ya sea como bebedores sociales (79%, 34 casos) o habituales (9%, 4 casos), no se encuentran casos de adicción. Con respecto a las drogas sucede algo similar, puesto que en las ficciones para plataformas se detecta su ausencia en 14 de los casos (33%), y en las de televisión convencional únicamente en 3 casos (9%). En cuanto a la representación de otras adicciones distintas a las ya mencionadas, mientras que los contenidos para la televisión convencional reflejan 3 casos (9%), en los que se abordan problemáticas relacionadas con la tecnología móvil, la obsesión por el deporte o la adicción a los juegos de apuestas *online*, en las plataformas de *VOD* no se observa ningún personaje que padezca una adicción distinta a las ya mencionadas.

Gráfico 3: Comparativa de la representación del consumo de sustancias



Fuente: Elaboración propia

Si se atiende a los personajes que reciben violencia, en ambos medios se observa una representación similar en la que aproximadamente la mitad de los jóvenes no han sufrido acoso ni agresiones de ningún tipo, lo que evidencia un 50% de adolescentes que sí ha sido víctima de violencia. En este sentido, destaca la violencia psicológica con un 35% (12 casos) en la televisión convencional y un 21% (9 casos) en las plataformas de *VOD*, seguida por la violencia tanto psicológica como física que se representa en un 12% (4 casos) y un 19% (8 casos), respectivamente, y que se produce fundamentalmente por parte de los compañeros.

En cuanto a la violencia ejercida, se observa una mayor predisposición a la agresión verbal por parte de los adolescentes representados en las ficciones para televisión convencional, donde el 26% (9 casos) ejerce violencia psicológica y el 15% (5 casos) psicológica y física, mientras que en las plataformas de *VOD* se da en un 7% (3 casos) y un 16% (7 casos). En ambos casos la violencia se produce principalmente hacia los compañeros y los profesores, y los motivos más frecuentes que originan la agresión son el género, la orientación sexual y otras cuestiones vinculadas a una mala relación entre los jóvenes.

Por otra parte, si se atiende a las diferentes estructuras familiares representadas se observa que las más destacadas son la nuclear con un 30% (10 casos) en la televisión convencional y un 40% (16 casos) en el *VOD*, y la monoparental con un 30% (10 casos) y un 15% (6 casos), respectivamente. En relación con las situaciones familiares, se detecta un mayor protagonismo del entorno familiar de los adolescentes en las ficciones para la televisión en abierto, donde los padres y, en su caso, hermanos suelen tener un papel destacado en la trama de los jóvenes y aportan una visión diferente del personaje en el hogar. Así pues, en *Merlí* se observa una presencia notable de la madre de Gerard, quien se presenta constantemente en el instituto y acaba estableciendo una relación con uno de sus profesores; o de la familia de Pol, cuyo padre lleva años sin trabajar y presiona a sus dos hijos para que trabajen y así poder afrontar la desfavorable situación económica que atraviesan. Del mismo modo, en *Las del hockey* la relación entre hermanas de Emma y Anna, quien además es la entrenadora del equipo de hockey, obtiene un protagonismo destacado en la trama y todas las familias de las protagonistas cuentan con un papel destacado en la narración e incluso desarrollan sus propias tramas. Por su parte, en *HIT* la presencia de la familia proporciona el contexto necesario para comprender la situación que atraviesan algunos de los jóvenes y los motivos por los que han llegado hasta ella, tal y como se aprecia en el entorno de Marga, Gus, Andrés y Jaco.

En cambio, el tratamiento de la familia en las ficciones para el *VOD* se muestra de forma muy distinta. En *SKAM España* el entorno familiar no tiene apenas protagonismo, cuando se representa es para servir a la trama de los adolescentes y, a diferencia del resto de las ficciones juveniles, los personajes adultos no intervienen para solucionar los conflictos de los jóvenes o dar lecciones de ningún tipo. Por otro lado, en *El Internado: Las Cumbres* la presencia de la familia es nula, únicamente es mencionada por los personajes en ocasiones muy concretas y la información que se aporta al respecto es poco relevante. A pesar de que en *Élite* el contexto familiar obtiene un protagonismo mayor, la relación de los adolescentes con sus padres tiende a ser bastante conflictiva y suelen representarse como personas autoritarias y estrictas, como se puede ver en los padres de Nadia y Omar o las madres de Polo, o como ególatras interesados a los que poco les importa realmente el bienestar de sus hijos, como ocurre en el caso de Carla, Valerio o Rebeca.

Por tanto, a pesar de que se detectan similitudes entre las estructuras familiares representadas en sendos medios, se confirma una presencia mayor y un tratamiento narrativo más tradicional y conservador del entorno familiar en las ficciones juveniles creadas para la televisión convencional. Si bien es cierto que las *teen series* se dirigen a un público predominantemente juvenil, en las producciones para la televisión generalista continúa detectándose la incorporación de tramas protagonizadas por adultos que se dirigen a una audiencia familiar.

5. Discusión y conclusiones

Como se ha podido constatar a lo largo del presente trabajo, la irrupción de las plataformas de vídeo bajo demanda en el panorama audiovisual ha impulsado la creación de ficción televisiva juvenil de ámbito nacional, cuya producción en la televisión convencional llevaba en suspensión desde el año 2013. Tras identificar las características básicas del subgénero y analizar la representación adolescente en las *teen series* españolas, se han podido confirmar una serie de conclusiones ligadas a los resultados obtenidos sobre la muestra estudiada.

En cuanto al formato de producción, el género predominante de la ficción televisiva juvenil continúa siendo el drama, de acuerdo con las características definitorias del subgénero establecidas por David y Dickinson (2004). Se constata la introducción de otros subgéneros como el *thriller* y el misterio, principalmente en las *teen series* creadas para el *VOD*, que se conjugan con el juvenil para ofrecer propuestas narrativas más complejas e innovadoras.

Se evidencia la apuesta de las plataformas *in streaming* por series más longevas en lo que al número de temporadas se refiere, aspecto que se ve potenciado por la popularidad latente de las *teen series* entre el público juvenil y su rápida expansión y éxito a nivel mundial. Por su parte, las series para la televisión generalista presentan un mayor número de episodios y una duración superior, en concordancia con el modelo clásico que prevalece en el *prime-time* nacional. No obstante, las producciones españolas para el *VOD* han adaptado su duración a los cánones internacionales, en favor de los nuevos hábitos de consumo televisivo y la necesidad de exportación global de las propias productoras.

En relación con el contenido, se constata el protagonismo de grupos de adolescentes en un reparto coral, en lugar de poner el foco en personajes concretos, lo que posibilita una mayor variedad en la representación y ofrece una propuesta más amplia de referentes juveniles. A pesar de que se incorporan personajes procedentes de distintos países, la representación de una diversidad racial que refleje la realidad de la sociedad sigue siendo un asunto pendiente en la ficción televisiva española. En este sentido, las series para el *VOD* apuestan por una mayor pluralidad, aunque se observa la gradual incorporación de protagonistas “racializados” en las ficciones para la televisión convencional.

En cuanto al tratamiento y la representación del colectivo LGTBIQ+, la tendencia apunta a la introducción de nuevos modelos de representación que cuestionan los marcos preestablecidos y juegan un papel fundamental en los procesos de visibilidad y normalización. Si bien es cierto que las producciones juveniles han incrementado notablemente los protagonistas LGTBIQ+, se siguen observando representaciones estereotipadas en las que la orientación sexual se convierte en la característica principal que define al personaje, lo que evidencia la necesidad de construir modelos y referentes más complejos y polifacéticos. Aunque la ficción televisiva en general se desarrolla en un contexto cultural y social predominantemente heteronormativo, las *teen series* se han configurado como el medio propicio en el que ofrecer representaciones más inclusivas y rompedoras.

Por otro lado, se detecta un tímido avance en la representación de enfermedades mentales. Aunque en términos generales los relatos se abordan desde un punto de vista superficial, se observan casos en los que la narración profundiza en el trastorno visibilizándolo y ofreciendo las herramientas necesarias para comprenderlo, lo que resulta esencial teniendo en cuenta que gran parte de la audiencia tiene su primer contacto con determinados trastornos psicológicos a través de la ficción televisiva (Espanha, 2014, p. 9).

Si se atiende al consumo de alcohol, tabaco y otras drogas, se evidencia un consumo extendido y normalizado entre las personas adolescentes representadas en la ficción juvenil. En las *teen series* españolas prácticamente todos los jóvenes beben alcohol, una gran parte fuma tabaco, y se observa un elevado número de personajes que consume drogas con frecuencia. Se constata un hecho significativo en las narrativas y es la

tendencia a reflejar un consumo de sustancias asociado a la socialización y la diversión, lo que provoca que los adolescentes tengan una baja percepción de riesgo del consumo de drogas. Si bien es cierto que se presentan distintos personajes que padecen un trastorno por uso de sustancias, en general no se apuesta por relatos críticos que reflejen las consecuencias negativas del problema.

En lo que a la violencia se refiere, las series para la televisión convencional incorporan en mayor medida a personajes violentos que las ficciones para el *VOD*. Sin embargo, mientras que en todas las producciones generalistas se transmite una imagen negativa de la violencia y se pone el foco en reflexionar acerca de la gravedad de las agresiones, en series para el *VOD* como *Élite* o *El Internado: Las Cumbres* la violencia se configura como un elemento narrativo más que evita juicios de valor, en favor del suspense y el misterio. No obstante, cuando la violencia se produce por motivos de género, orientación sexual, nacionalidad, religión o cualquier otro motivo discriminatorio sí se manifiesta el rechazo.

En cuanto a las representaciones familiares, se detecta cierta reticencia a mostrar estructuras distintas a las tradicionales, puesto que la familia nuclear y la monoparental son las más extendidas en ambos medios. A diferencia de las producciones para las plataformas de *VOD*, en las que la familia cuenta con poca o baja relevancia en las tramas, las ficciones generalistas incorporan narrativas en las que los personajes adultos, bien sean padres o profesores, son los protagonistas. Este hecho permite dilucidar dos conclusiones: por un lado, se constata que los relatos de las *teen series* para las plataformas son menos paternalistas y se focalizan en la representación de personajes jóvenes, a pesar de que el contenido que se muestra en ellas tiende a ser mucho más adulto; por otro lado, se evidencia que las ficciones juveniles para la televisión convencional siguen contemplando la posibilidad de llegar a un público más maduro y heterogéneo, en línea con la estrategia clásica de las *teen series* españolas.

Se confirma, por otro lado, que las ficciones juveniles nacionales otorgan un protagonismo notable a la violencia de género sufrida por la mujer adolescente. En los casos en los que se produce, el discurso incide en los efectos que la agresión puede ocasionar en la víctima, y denuncia las situaciones de opresión mostrando un contundente rechazo hacia este tipo de conductas. Sin embargo, si se atiende a la representación de la

maternidad en la adolescencia, se evidencia la ausencia casi total de narrativas que contemplen cuestiones tan relevantes como la importancia de mantener relaciones sexuales seguras, las opciones tras un embarazo no deseado, la posibilidad de decidir libremente acerca de la maternidad, la interrupción voluntaria del embarazo, o la representación de madres adolescentes que no invisibilicen una realidad que existe y forma parte de la sociedad.

En síntesis, las *teen series* españolas recientes continúan tratando conflictos generacionales, como la búsqueda de la identidad, las relaciones afectivas o la exaltación de la sexualidad, pero lo hacen incorporando narrativas que abordan problemáticas reales y constituyen un reflejo social. A pesar de que la ficción televisiva demanda narrativas más innovadoras y diversas que dejen a un lado los estereotipos, el subgénero juvenil se ha constituido como el escenario idóneo en el que incorporar discursos y relatos que ofrezcan nuevos modelos identitarios y aspiracionales adolescentes.

6. Bibliografía

- Abbas, S. (17/05/2019). 'La representación del TLP en Skam: «tiene que ver con el concepto que una persona tiene de sí misma»'. *Más de cultura*. <https://bit.ly/3hxQfbB>
- Aguaded, J. I., y Díaz, R. (2008). La formación de telespectadores críticos en educación secundaria. *Revista Latina de Comunicación Social*, 63, 121-139. <https://doi.org/bxwqk6>
- Albero, M. (2006). Violencia, sexo y televisión: la mirada adolescente. *Quaderns del CAC*, 22, 81-90. <https://bit.ly/3mhiNXm>
- Allen, R. (1989). Bursting bubbles: *Soap Opera*, audiences and the limits of genre. En Seiter, E.; Borchers, H.; Kreutzner, G. y Warth, E. (Eds.), *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power* (pp. 44-45). Routledge.
- Arnett, J. (1995). Adolescents' uses of media for self-socialization. *Journal of Youth and Adolescence*, 24(5), 519-533. <https://doi.org/fjrd7k>
- Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (AIMC), (2020). *Estudio General De Medios (EGM). Marco General De Los Medios En España 2020*. <https://bit.ly/3e1FmvE>
- Banks, M. (2004). A Boy for All Planets: *Roswell, Smallville* and the Teen Male Melodrama. In Davis, G. y Dickinson, G. (Eds.), *Teen TV. Genre, Consumption and Identity* (pp. 17-28). BFI.
- Baragaño, T. (23/03/2005). Antena 3 'cierra' la academia de 'Un paso adelante'. *El País*. <https://bit.ly/3tnZtum>
- Barker, C. (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*. Paidós.

- Barker, C., & Andre, J. (1996). Did you see? Teenage soaps talk and gendered identity. *Young Nordic Journal of Youth Research*, 4(4), 21-38. <https://doi.org/fw8g74>
- Bermejo, J. (2012). Los personajes y las series de ficción en la vida de los y las jóvenes. *Revista de Estudios de Juventud*, 96, 31-49. <https://bit.ly/2Rt9sjW>
- Berridge, S. (2013). Doing it for the kids? The Discursive Construction of the Teenager and Teenage Sexuality in *Skins*. *Journal of British Cinema and Television*, 10(4), 785-801. <https://doi.org/f4p8>
- Bindig, L. (2008). *Dawson's Creek. A Critical Understanding*. Lexington Books.
- Buckingham, D. (2003). *Media Education. Literacy, Learning and Contemporary Culture*. Polity Press.
- Buckingham, D., & Bragg, S. (2003). *Young people, Sex and the Media. The Facts of life?* Palgrave MacMillan.
- Buonanno, M. (2004). *Realtà multiple. Concetti, genere e audience della fiction*. TV. Liguore Editore.
- Carducci, R., & Rhoads, M. (2005). Of Minds and Media: Teaching Critical Citizenship to the Plugged-in Generation. *About Campus*, 10(5), 2-9. <https://doi.org/b3vjkj>
- Cascajosa, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión americana. *Secuencias. Revista de historia del cine*, 29, 7-31. <http://hdl.handle.net/10486/5701>
- Checa, S. (2005). Implicancias del género en la construcción de la sexualidad adolescente. *Anales de la Educación Común Ed. Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires*.
- Chicharro, M. (2011). Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de 'Amar en tiempos revueltos'. *Comunicar*, 36(XVIII), 181-190. <https://doi.org/b2dpdj>

- Davis, G., & Dickinson, K. (2004). Introduction. In G. David & K. Dickinson (Eds.). *Teen TV. Genre, Consumption and Identity* (pp. 1-16). BFI.
- Del Campo, E., Puebla, B., y Ivars, B. (2016). Las series de televisión: “multiverso” objeto de estudio en Comunicación. *Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, 6(2), 13-19. <https://bit.ly/3wim1hZ>
- Díaz-Aguado, L. F., y Díaz-Aguado, M. J. (2014). Relatos audiovisuales de ficción sobre la identidad adolescente en contextos escolares. *Comunicar*, 21(42), 147-156. <https://bit.ly/3f9RZVC>
- Espanha, R. (2014). *Ficción televisiva y construcción de representaciones sobre salud en Portugal*. Portal de la ComunicacióInCom-UAB.
- Falcón, L., y Díaz-Aguado, M.J. (2014). Adolescent Students as Media Fictional Characters. *Comunicar*, 42 (XXI). <https://doi.org/fd6q>
- Fedele, M. (2021). La segunda generación de *teen series*: programas estadounidenses, británicos y españoles de los 2000- 2010. *index.comunicación*, 11(1), 297-327. <https://bit.ly/3ufDGVH>
- Fedele, M., y García-Muñoz, N. (2010). El consumo adolescente de la ficción seriada. *Vivat Academia*, (111), 47-64. <https://doi.org/f367>
- Fernández-Planells, A., y Figueras-Maz, M. (2014). De la guerra de pantallas a la sinergia entre pantallas: El multitasking en jóvenes. En Huertas, A. y Figueras, M. (Eds.). *Audiencias juveniles y cultura digital* (pp. 87-106). Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Figueras-Maz, M., Tortajada, I., y Araüna, N. (2014). La erótica del malote. Lecturas adolescentes de las series televisivas: atracción, deseo y relaciones sexuales y afectivas. *Revista de Estudios de Juventud*, 106, 49-61. <https://bit.ly/3rCjLhM>

- França, M. E. (2001). *La contribución de las series juveniles de televisión a la formación de la identidad en la adolescencia. Análisis del contenido y de la recepción de la serie "Compañeros" de Antena 3* (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, España. <https://bit.ly/3werFBy>
- Funes, M. J. (2008). *Cultura, Política y Sociedad. Informe de la Juventud en España*. Gobierno de España, Ministerio de Igualdad. <https://bit.ly/31wTzuy>
- Gabelas, J. A. (2005). Televisión y adolescentes: una mítica y controvertida relación. *Comunicar*, 13(25), 137-146. <https://bit.ly/3dlY1Sb>
- Galán, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. *Comunicar*, 14(28), 229-236. <https://bit.ly/39Y8nqG>
- Galán-Fajardo, E., y Del Pino-Romero, C. (2010). Jóvenes, ficción televisiva y nuevas tecnologías. *Área abierta*, 25, 3-17. <https://doi.org/ff8b>
- Gallagher, M. (2014). Media and the representation of gender. In *The Routledge companion to media and gender* (pp. 332-341). Routledge.
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Gedisa.
- García-Manso, A. (2013). Series de ficción y homosexualidad en España: Un intento por visibilizar la diversidad sexual. *Revista Iberoamericana de Salud y Ciudadanía*, 2(1), 29-55. <https://bit.ly/3ryFdo8>
- García-Muñoz, N., y Fedele, M. (2011). Las series televisivas juveniles: tramas y conflictos en una «teen series». *Comunicar*, 19(37), 133-140. <https://doi.org/dsb57d>
- García-Muñoz, N., y Fedele, M. (2011). Retrato de los adolescentes en la ficción televisiva. Un estudio de caso. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 20, 71-86. <https://bit.ly/36uwKtk>

- Gill, R. (2009). Beyond the 'Sexualization of Culture' Thesis: An Intersectional Analysis of 'Sixpacks', 'Midriffs' and 'Hot Lesbians' in Advertising. *Sexualities*, 12 (2), 137-160. <https://doi.org/dkjq4c>
- Guarinos, V. (2009). Fenómenos televisivos «teenagers»: prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar*, 33, 203- 211. <https://bit.ly/3waIJII>
- Guarinos, V., Gordillo, I., Ramírez, M. D. M., Jiménez-Varea, J., y Hermida, A. (2010). Masculinidades de ficción televisiva y retroalimentación online. Jóvenes y adolescentes en-red-ados fuera y dentro de Física o química y El Internado. En *Comunicación y desarrollo en la era digital: II Congreso Internacional de la AE-IC (20 p.)*. Asociación Española de Investigadores de la Comunicación.
- Harwood, J. (1997). Viewing age: lifespan identity and television viewing choices. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 41, 203-213. <https://doi.org/fkrpmb>
- Hernández-Carrillo de la Higuera, C. (2017). Análisis de la violencia de género en adolescentes en la ficción televisiva actual: el caso de Por Trece Razones. *Investigación joven con perspectiva de género II*, 42. <http://hdl.handle.net/10016/26051>
- Hidalgo-Marí, T. (2017). De la maternidad al empoderamiento: una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española. *Prisma Social*, (2), 291-314. <https://bit.ly/3wSWSKZ>
- Hidalgo-Marí, T. (2020). Netflix como productor audiovisual: Una radiografía de la coproducción de ficciones seriadas. *Obra digital*, (19), 117-132. <https://doi.org/gcd4>
- Hidalgo-Mari, T., y Palomares-Sánchez, P. (2020). Ser madre en la ficción televisiva: una comparativa entre series españolas y estadounidenses. *Área Abierta*, 20(1), 123-137. <https://doi.org/10.5209/arab.62518>

- Hoffner, C., & Buchanan, M. (2005). Young Adults Wishful Identification with Television Characters: The Role of Perceived Similarity and Character Attributes. *Media Psychology*, 7(4), 325-351. <https://doi.org/c2dnjm>
- Hull, D. (2006). Mermaids Draw Gold Coast Shift from Shiff. *Encore*, 24 (7), 12–13.
- Igartua, J. J. (2010). Identification with Characters and Narrative Persuasion through Fictional Feature Films. *Communications: The European Journal of Communication Research*, 35 (4), 347-373. <https://doi.org/cj939f>
- Iqbal, M. (24/04/2020). Netflix Revenue and Usage Statistics. *Business of Apps*. <https://bit.ly/3a58sZF>
- Jenkins, H. (2009). *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century*, 145. <https://bit.ly/3sbh0nU>
- Kielwasser, A., & Wolf, M., 1992. Mainstream television, adolescent homosexuality, and significant silence. *Critical studies in mass communication*, 9 (4), 350-373. <https://doi.org/dzjtzs>
- Korres, O., y Elexpuru, I. (2016). Las preferencias de los adolescentes sobre los personajes televisivos de ficción seriada. *Trípodos*, (38), 141-159. <https://bit.ly/3sAL3Xr>
- Lacalle, C. (2013). *Jóvenes y ficción televisiva: Construcción de identidad y transmedialidad*. UOC.
- Lacalle, C., & Castro, D. (2017). Representations of female sexuality in Spanish television fiction. *Convergencia*, 24 (75), 45-64. <https://doi.org/drd9>
- Lemish, D. (1985). Soap Opera Viewing in College: A naturalistic inquiry. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 29(3), 275-293. <https://doi.org/d3ngtn>

- Levine, E. (2009). National television, global market: Canada's Deglassi: The Next Generation. *Media, Culture & Society*, 31(4). <https://doi.org/br6rhm>
- Livingstone, S. (1998). Audience research at the crossroads: the 'implied audience' in media and cultural theory. *European journal of cultural studies*, 1(2), 193-217. <https://doi.org/c69gjm>
- López Vidales, N., y Gómez Rubio, L. (2012). Géneros, formatos y programas de televisión preferidos por los jóvenes. Análisis comparativo por Comunidades Autónomas. *Revista de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 10(3), 258-283. <https://doi.org/f37d>
- Luzón, V., Figueras, M., y Jiménez, M. (2009). La imagen de los y las adolescentes en el prime time televisivo. Transmisión, consumo y recepción. *Universidad Autónoma de Barcelona*. <https://bit.ly/3fEuu9t>
- Marcos Ramos, M. (2013). Algunos apuntes sobre la ficción seriada nacional: tipología y características. *Vivat Academia*, (124), 34-50. <https://doi.org/ff88>
- Masanet, M. J. (2015). Representació mediàtica i interpretació adolescent de la sexualitat i la relació amorosa en la ficció seriada. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra. <http://goo.gl/2v9gAh>
- Masanet, M. J., y Fedele, M. (2019). El “chico malote” y la “chica responsable”: modelos aspiracionales y representaciones juveniles en las *teen* series españolas. *Palabra Clave*, 22(2), 1-27. <https://doi.org/f37b>
- Masanet, M. J., Medina, P., y Ferrés i Prats, J. (2012). Representación mediática de la sexualidad en la ficción seriada dirigida a los jóvenes: estudio de caso de "Los Protegidos" y "Física o Química". *Comunicación*, 10(1), 1537-48. <https://bit.ly/2Oc96mI>

- Masanet, M. J., y Buckingham, D. (2015). Advice on life? Online fan forums as a space for peer-to-peer sex and relationships education. *Sex Education. Sexuality, Society and Learning*, 15(5), 486-499. <https://doi.org/f369>
- Medianoche, M. (05/08/2017). ‘Colegas’, la webserie de RTVE que autoparodiará ‘Compañeros’ y ‘Al Salir de Clase’. *El Español*. <https://bit.ly/32fiVNQ>
- Medrano, C., Aierbe, A., y Orejudo, S. (2009). El perfil de consumo televisivo en adolescentes: diferencias en función del sexo y estereotipos sociales. *Infancia y Aprendizaje*, 32(3), 293-306. <https://doi.org/d6k3p7>
- Medrano, C., y Cortés, A. (2007). Teaching and learning of values through television. *Review International of Education*, 53(1), 5-21. <https://doi.org/d2vmmn>
- Medrano, C., y Martínez de Morentín, J. I. (2012). Socialización y televisión: Perfiles de adolescentes en un estudio transcultural. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 1(1), 675-682. <https://bit.ly/2R0plhy>
- Menéndez, M. I., Figueras-Maz, M., y Núñez, B. (2017). Consumo y percepción juvenil sobre la ficción seriada televisiva: influencia por sexo y edad. *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 12(2), 369-394. <https://doi.org/f37j>
- Meyer, M. (2003). It’s me. I’m it. Defining Adolescent Sexual. Identity through Relational Dialectics in Dawson’s Creek. *Communication Quarterly*, 51(3), 262-276. <https://doi.org/d67nzb>
- Meyer, M. (2009). I’m Just Trying to Find my Way Like Most Kids: Bisexuality, Adolescence and the Drama of *One Tree Hill*. *Sexuality & Culture*, 13(4), 237-251. <https://doi.org/ffnnw4>
- Montero, Y. (2006). *Televisión, valores y adolescencia*. Barcelona: Gedisa.
- Moseley, R. (2001). The Teen Series. En Creeber, G. (Eds.). *The Television Genre Book* (pp. 41-43). BFI.

- Observatorio Español de las Drogas y las Adicciones (2020). *Informe 2020. Alcohol, tabaco y drogas ilegales en España*. <https://bit.ly/3tytyX7>
- Pasquier, D. (1998). Identification au héros et communautés de téléspectateurs: la réception d'«Hélène et les garçons». *Hermès*, 1(22). <https://doi.org/b88h65>
- Pindado, J. (2006). Los medios de comunicación y la construcción de la identidad adolescente. *Zer, Revista de estudios de Comunicación*, 11(21), 11-22. <https://bit.ly/3m6EzwI>
- Povlsen, K. K. (1996). Global teen soaps go local: Beverly Hills 90210 in Denmark. *Young*, 4(4), 3-20. <https://bit.ly/3a45uEH>
- Robert, M. (28/03/2016). 'Al salir de clase' ya no está de moda. *El País*. <https://bit.ly/32fCWE9>
- Rodríguez, A., Medrano, C., Aierbe, A., y Martínez de Morentin, J. I. (2013). Perfil de consumo televisivo y valores percibidos por los adolescentes: un estudio transcultural. *Revista de Educación*, 361, 513-538. <https://bit.ly/3m6Rpvi>
- Ross, S. M., & Stein, L. E. (2008). *Teen televisión: Essays on programming and fandom*. McFarland.
- Rubin, A. M. (1985). Uses Daytime Television Soap Operas by College Students. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 29 (3). <https://doi.org/d8m2qr>
- Saavedra Llamas, M., Rodríguez Fernández, L., y Barón Dulce, G. (2015). Audiencia social en España: Estrategias de éxito en la televisión nacional. *Icono 14*, 13, 215-237. <https://doi.org/f6bs>
- Sabina, J., de la Fuente, J., y Martínez, R. (2019). El ecosistema mediático juvenil en España: un estudio de caso sobre el fandom de la serie Skam. En N. López y E.

Medina (Coords.), *Comunicación y Pensamiento. Relatos de la nueva comunicación* (pp. 33-52). Ediciones Egregius.

Sánchez-Olmos, C., y Hidalgo-Marí, T. (2016). Del sofá a YouTube: estudio de género sobre la interacción en la red social en torno a las series de TV españolas. *Communication & Society* 29(2), 117- 132. <https://hdl.handle.net/10171/41901>

Thompson, J., (1998). *Los medios y la modernidad*. Paidós.

Tous-Rovirosa, A. (2015). *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía*. UOC Editorial.

Tuitele (2013). Un año de televisión social en España. <https://bit.ly/3uZmWT7>

TVienes (2020). TV3 despide ‘Les de l’hoquei’ arrasando entre el público joven. <https://bit.ly/2RoAKs2>

Von Feilitzen, C. (2004). *Young People, Soap Operas and Reality TV*. Göteborg University.

Wee, V. (2010). *Teen Media. Hollywood and the Your Market in the Digital Age*. McFarland.